

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

ANA CAROLINE DE OLIVEIRA MEIRA

MARCAS TEATRAIS:
artimanhas discursivas em narrativas de Sérgio Sant’Anna

Uberlândia
2014

ANA CAROLINE DE OLIVEIRA MEIRA

MARCAS TEATRAIS:
artimanhas discursivas em narrativas de Sérgio Sant’Anna

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária – do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Teoria Literária.

Área de concentração: Teoria Literária

Linha de Pesquisa: Perspectivas teóricas e historiográficas no estudo da literatura

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares

Uberlândia

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

M514m Meira, Ana Caroline de Oliveira, 1982-
2014 Marcas teatrais: artimanhas discursivas em narrativas de Sérgio
Sant'Anna / Ana Caroline de Oliveira Meira. - 2014.
193 f. : il.

Orientador: Leonardo Francisco Soares.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica -
Teses. 3. Sant'Anna, Sérgio, 1941- - Crítica e interpretação - Teses. I.
Soares, Leonardo Francisco. II. Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82

ANA CAROLINE DE OLIVEIRA MEIRA

MARCAS TEATRAIS:
artimanhas discursivas em narrativas de Sérgio Sant'Anna

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária – do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Teoria Literária.

Área de concentração: Teoria Literária

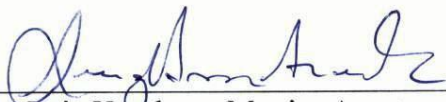
Linha de Pesquisa: Perspectivas teóricas e historiográficas no estudo da literatura

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares – ILEEL/UFU – Orientador



Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes – IARTE/UFU



Profª. Dra. Andréa Sirihal Werkema – UERJ

Uberlândia, 26 de agosto de 2014.

Aos meus queridos pais, Joaci e Ilza, à
minha querida irmã, Vânia, e ao Marcillo,
por TUDO.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por sempre iluminar meus caminhos, me fortalecer com fé, paciência e perseverança.

Ao meu orientador, professor Dr. Leonardo Francisco Soares, pela seriedade, dedicação, profissionalismo, companheirismo, orientações instigantes e, sobretudo, por, desde nossas primeiras leituras, assumir comigo o compromisso que estabeleci com o meu objeto de estudo.

Ao professor Dr. Luiz Humberto Martins Arantes, pela gentileza de se dispor a ler novamente o meu trabalho, e, sobretudo, pelos apontamentos e contribuições em função de sua participação na banca de qualificação da minha pesquisa, que se tornaram essenciais no processo de investigação do meu objeto de estudo.

À Prof^a. Dra. Andréa Sirihal Werkema, por suas contribuições imprescindíveis desde a fase inicial deste trabalho, na ocasião da avaliação do meu projeto em função do Seminário de Pesquisa em Literatura, bem como pela gentileza de compor a banca de avaliação de minha dissertação.

Ao Dr. Fábio Figueiredo Camargo, pela participação e fundamental contribuição para a minha pesquisa em função de sua participação em minha banca de qualificação.

Aos professores do programa de Mestrado em Teoria Literária, verdadeiros mestres que, com imensa sabedoria, transformaram suas aulas em espaços propícios para as discussões literárias.

Às Amizades que fiz ao longo do curso de Pós-graduação, por trazerem leveza diária à minha trajetória acadêmica.

Aos meus pais, Joaci e Ilza, e à minha querida irmã Vânia, base da minha vida, sinônimo de amor, compreensão e dedicação, pela presença e apoio constante, mas, sobretudo, por nunca se descuidarem de mim.

Ao Marcillo, pelo amor, carinho, dedicação e compreensão nos últimos 10 anos, os melhores de minha vida, por nunca ter deixado de acreditar em mim, e, sobretudo, na eterna existência do NÓS.

Ao Chiquinho, pelo companheirismo nas madrugadas de leitura e escrita.

Por fim, aos amigos de longa data que sempre torceram pelo meu sucesso.

- Porém, mais do que as afirmativas do réu neste recinto; mais do que minhas próprias palavras, deixemos que o livro fale por si mesmo. Tomado em seu conjunto, este livro demonstra, como os senhores devem ter percebido em sua leitura, o mais completo desprezo pelas regras estruturais do romance, a sutil combinação das partes entre si. Eis que, sem a menor cerimônia e verossimilhança, os capítulos do livro e as aventuras deste senhor vão se acumulando, quase sempre com uma impossível e inadequada relação de causa e efeito. Não fosse o receio de criar mais uma infame terminologia, diríamos que o autor inaugura o romance desestrutural.

Sérgio Sant'Anna,
Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária.

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo sobre o escritor carioca Sérgio Sant’Anna (1941), dono de um projeto literário complexo e inovador que acaba por lhe garantir um lugar de destaque dentre os grandes nomes da literatura brasileira contemporânea. Tomadas como “desarmônicas” em relação às classificações de gêneros estabelecidas pelo cânone literário, suas obras, pautadas na inventividade e na experimentação, se constroem a partir de diálogos estabelecidos com as diversas formas de arte, de estratégias metaficcionais e do desejo do autor de transgredir os limites das formas narrativas tradicionais, o que faz com que o seu leitor, bem como a crítica literária, questione até mesmo a própria noção de gênero literário. E é a partir da análise das obras literárias deste escritor, mais precisamente das narrativas *Um romance de geração: comédia dramática em um ato* (1981), *A tragédia brasileira: romance-teatro* (1987) e *Um crime delicado* (1997), sobretudo do diálogo que elas estabelecem com o teatro, que este estudo busca investigar de que maneira as peculiaridades do projeto literário do escritor carioca, como o rompimento com os padrões estruturais e a experimentação inventiva, o singulariza no cenário da literatura brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Sérgio Sant’Anna. Literatura Contemporânea. Romance. Representação. Teatro.

ABSTRACT

This dissertation presents a study about the writer Sérgio Sant’Anna (1941), native of Rio de Janeiro, owner of a complex and innovator literary project that ends up ensuring him a prominent place among the great names of Brazilian contemporary literature. Taken as “disharmonic” regarding the classifications of genre established by the literary canon, his works, guided on inventiveness and experimentation, build up themselves from dialogues established among the various forms of art, from metafictional strategies and from the desire of the author in transgress the limits of the narrative traditional forms, which makes his readers, as well as the literary critics, question even the literary genre itself. And it is from the analysis of the literary works of this writer, most precisely the narratives *Um romance de geração: comédia dramática em um ato* (1981), *A tragédia brasileira: romance-teatro* (1987) e *Um crime delicado* (1997), especially the dialogue they establish with theatre, that this study aims to investigate how the peculiarities of the literary project of the writer, as well as the disruption with structural patterns and the inventive experimentation, singularizes him in the scene of contemporary Brazilian literature.

Keywords: Sérgio Sant’Anna. Contemporary literature. Novel. Representation. Theatre.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Capa de <i>Um romance de geração</i> , de Sérgio Sant’Anna, publicado em 1980.....	78
FIGURA 2 – Folha de rosto de <i>Um romance de geração: comédia dramática em um ato</i> , de Sérgio Sant’Anna, publicado em 1980.....	79
FIGURA 3 – Ficha catalográfica de <i>Um romance de geração: comédia dramática em um ato</i> , de Sérgio Sant’Anna, publicado em 1980.....	80
FIGURA 4 – Dedicatória feita por Sérgio Sant’Anna em um exemplar de <i>Um romance de geração: comédia dramática em um ato</i> publicado em 1980.....	81
FIGURA 5 – Folha de rosto de <i>Um romance de geração: teatro-ficção</i> , de Sérgio Sant’Anna, publicado em 2009.....	82
FIGURA 6 – Ficha catalográfica de <i>Um romance de geração: teatro-ficção</i> , de Sérgio Sant’Anna, publicado em 2009.....	83
FIGURA 7 – Capa de <i>Um romance de geração</i> , de Sérgio Sant’Anna, publicado em 1980.....	84
FIGURA 8 – Capa de <i>Um romance de geração</i> , de Sérgio Sant’Anna, publicado em 2009.....	85
FIGURA 9 – Capa de <i>A tragédia brasileira: romance-teatro</i> , de Sérgio Sant’Anna, publicado em 1987.....	117
FIGURA 10 – Capa de <i>A tragédia brasileira: romance-teatro</i> , de Sérgio Sant’Anna, publicado em 2005.....	118
FIGURA 11 – Folha de rosto de <i>A tragédia brasileira: romance-teatro</i> , de Sérgio Sant’Anna, publicado em 1987.....	119
FIGURA 12 – Ficha catalográfica de <i>A tragédia brasileira: romance-teatro</i> , de Sérgio Sant’Anna, publicado em 1987.....	120
FIGURA 13 – Folha de rosto de <i>A tragédia brasileira: romance-teatro</i> , de Sérgio Sant’Anna, publicado em 2005.....	121
FIGURA 14 – Ficha catalográfica de <i>A tragédia brasileira: romance-teatro</i> , de Sérgio Sant’Anna, publicado em 2005.....	122
FIGURA 15 – Capa de <i>Um crime delicado</i> , de Sérgio Sant’Anna, publicado em 1997.....	155
FIGURA 16 – <i>Pigmaleão e Galatéia</i> (1890), de Jean-Léon Gérôme.....	156
FIGURAS 17 e 18 – Obra <i>Pigmaleão e Galatéia</i> (1890), de Jean-Léon Gérôme e a capa de <i>Um crime delicado</i> , de Sérgio Sant’Anna, publicado em 1997.....	158
FIGURA 19 – Capa de trás de <i>Um crime delicado</i> , de Sérgio Sant’Anna, publicado em 1997.....	160
FIGURA 20 – <i>As meninas</i> (1656), de Diego Velázquez.....	161

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 A PERSONAGEM SÉRGIO SANT'ANNA	14
1.1 Um escritor imprevisível	14
1.2 A antessala: a reinvenção da prosa contemporânea	24
1.3 Encenações de uma escrita inventiva e teatral	34
2 DA TEORIA DOS GÊNEROS À EXPLOÇÃO DO ROMANCE	45
2.1 Da tradição à ruptura dos gêneros literários: um breve apanhado	49
2.2 A transformação do gênero romance	57
3 O TEATRO COMO RECURSO DE REPRESENTAÇÃO NOS ROMANCES DE SÉRGIO SANT'ANNA	71
3.1 <i>Um romance de geração</i> : teatro-ficção e/ou uma comédia dramática em um ato	77
3.2 Romance – Teatro: um espetáculo imaginário em <i>A tragédia brasileira</i>	114
3.3 Em cena: a teatralidade em <i>Um crime delicado</i>	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS	186
REFERÊNCIAS	188

INTRODUÇÃO

A escolha, como ponto de partida, da cena do olho de vidro se relaciona ao fato de a trama narrativa de Sérgio Sant'Anna estar intensamente marcada por referências imagéticas. Seus textos demonstraram um forte desejo de visualidade, cujo exemplo mais explícito é o flerte com o teatro, a fotografia, as artes plásticas, a televisão e o cinema.

Luis Alberto Brandão Santos, *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*.

A epígrafe que abre esta dissertação antecipa, com as palavras de Luis Alberto Brandão Santos (2000), estudioso do escritor carioca Sérgio Sant'Anna (1941) – um dos grandes nomes da literatura brasileira contemporânea –, não somente o autor objeto de estudo deste trabalho, mas também aquilo que se pretende analisar em suas obras: os diálogos com diversas formas de arte, mais especificamente com o teatro, as suas estratégias metaficcionais, bem como o seu desejo de compor obras tomadas como “desarmônicas” em relação às classificações de gêneros estabelecidas pelo cânone literário. E é essa “desarmonia” proposta pelo projeto do escritor que traz certo “desconforto” para a crítica literária quando se trata de “enquadrar” as obras do escritor. Tal questão leva, inclusive, ao questionamento sobre a própria noção de literatura. Quais os limites de um determinado gênero?

Assim como Santos afirma ter encontrado em uma cena de uma narrativa de Sant'Anna o ponto de partida para sua pesquisa, este trabalho encontrou em seu estudo um incentivo para uma análise mais profunda acerca de um determinado viés, antes não explorado por esta pesquisadora, das obras do escritor carioca: o “flerte” com as infinitas possibilidades de criação artística. Isso justifica, assim, as diversas referências a textos deste estudioso.

O que se pretende, sobretudo, é destacar a peculiaridade de Sérgio Sant'Anna no que diz respeito ao seu processo de criação artística, que se pauta, de maneira mais abrangente, na inventividade e na experimentação, características que o consagram no âmbito literário como dono de um projeto literário complexo e inovador que, desde a primeira obra, o inscreveu em um lugar de destaque na literatura brasileira.

As particularidades de seus textos fazem, frequentemente, com que a crítica literária o considere um autor imprevisível por criar habilmente artimanhas e jogar com as estruturas narrativas. Em função disso, alguns pesquisadores da literatura brasileira contemporânea, como Tânia Pellegrini, em seu ensaio “O outro lado do espelho: o simulacro na ficção de Sérgio Sant’Anna”, se veem com a difícil tarefa de decifrar o fazer literário desse escritor:

Espelho partido, trincado ou estilhaçado... Estas são algumas das muitas metáforas aplicadas à ficção de Sérgio Sant’Anna, autor sempre enfaticamente saudado pela crítica como caudatário de uma linguagem moderna de ficcionistas que incorporam à escrita a exposição de suas articulações problemáticas com a realidade, trabalhando em vários planos, numa arquitetura narrativa que subverte a *mimesis* tradicional (PELLEGRINI, 2008, p. 101, grifo da autora).

E o decifrar de tais metáforas é tarefa não somente de pesquisadores, mas também dos leitores do escritor carioca, uma vez que seus textos são marcados por um trabalho metanarrativo e metaficcional. É uma característica recorrente em sua obra o diálogo com o leitor sobre o próprio processo de construção de sua escrita. Ao arquitetar as tramas de suas narrativas, o autor lança mão de outros recursos artísticos no intuito de representar o que será narrado. Assim, tal ação resulta em obras que subvertem o tradicionalismo temático e estético.

Esse experimentalismo exercido por Sérgio Sant’Anna é também sublinhado pelo crítico Silviano Santiago, em sua obra *Uma literatura nos trópicos* (2000):

Na ficção de Sérgio Sant’Anna todo começo encontra o seu fim, todo começo já é o fim. [...] A leitura oscila, portanto entre o inesperado e o esperado, entre o infinito e o finito, gerando uma brecha por onde o leitor sente o “prazer do texto”. Tal jogo entre o aberto e o fechado, entre o infinito e o finito, marca os limites entre a técnica e o tema em Sérgio Sant’Anna (SANTIAGO, 2000, p. 181).

A visão de Santiago não só reitera as considerações feitas por Pellegrini (2008), como também confirma a necessidade de se lançar um olhar mais demorado para a escrita

inventiva e experimental de Sérgio Sant’Anna, para o seu fazer literário que transgride os limites da própria narrativa no intuito de alcançar a representação.

Diferentemente de muitos estudos sobre o autor, que se centram em suas narrativas breves – uma vez que ele se autodenomina, e é reconhecido no meio literário, a princípio, como contista –, escolheu-se tomar como objeto de análise um recorte de seus romances com o intuito de investigar como Sant’Anna realiza experimentações também em narrativas de maior fôlego. A priori, pode-se dizer que, ao contrário do que se pensa, o romance não lhe impõe limites devido à sua estrutura mais densa.

Assim, ao longo desta pesquisa, procurou-se demonstrar que, independente do gênero escolhido pelo escritor, o trabalho experimental também se concretiza, o que leva à reflexão de que a narrativa, para ele, se apresenta como um espaço aberto e propício para as transformações, o que faz ecoar aqui a fala de Silviano Santiago: “tal jogo entre o aberto e o fechado, entre o infinito e o finito, marca os limites entre a técnica e o tema em Sérgio Sant’Anna”.

A respeito do interesse desta pesquisadora pelo escritor carioca, ele se estabeleceu logo na primeira leitura de uma de suas obras, *O Monstro: três histórias de amor* (1994), momento em que, minimamente, a singularidade de tal escritor foi percebida. Mais tarde, a partir de leituras mais pontuais e mais atentas, o próprio jogo encenado pelo autor passou a ser observado. Trata-se de uma obra instigante, inusitada e irreverente, não apenas em função da temática abordada – em que o sexo e o erotismo ocupam lugar de destaque –, mas também pela estética utilizada pelo escritor, em especial, o diálogo de modo intenso com outras formas artísticas e, até mesmo, com outros gêneros narrativos, no caso da referida obra, a epístola e a entrevista policial/interrogatório.

No intuito de alcançar algumas respostas e até mesmo verificar se as características observadas em *O Monstro: três histórias de amor* de fato recorriam em outras obras de Sant’Anna, foi feita a leitura dos contos *O Voo da Madrugada* (2003) e *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982), dos romances *Confissões de Ralfo – uma autobiografia imaginária* (1975) e *Simulacros* (1977), além de estudos da crítica literária que acabaram por confirmar o caráter inventivo do escritor. No entanto, as obras elegidas posteriormente como objetos de análises para compor esta dissertação são *Um romance de geração: comédia dramática em um ato* (1981), *A tragédia brasileira: romance-teatro* (1987) e *Um crime delicado* (1997). A escolha desses três romances justifica-se pelo intuito de se avaliar o diálogo diferenciado entre o gênero romance e o teatro enquanto

recurso estético na trajetória ficcional de Sérgio Sant'Anna, haja vista que tal escritor utilizará desse recurso para estabelecer um processo representativo no interior da trama narrativa.

Além da pesquisa de Luis Alberto Brandão Santos (2000), este trabalho se ancora na leitura de outros textos críticos: *Do romance ao teatro – A teatralidade como recurso para a representação na obra de Sérgio Sant'Anna* (2008), de Gleiser Mateus Ferreira Valério; *O Gesto Literário em Três Atos – a narrativa de Sérgio Sant'Anna* (2008), de Igor Ximenes Graciano; *Sentidos da violência em Sérgio Sant'anna* (2010), de Rodrigo de Lima Bento Mesquita; “Renovação e permanência – o conto brasileiro da última década” (2001), de Regina Dalcastagnè; *Das Estórias À História: um olhar crítico social em narrativas de Sérgio Sant'anna* (2011), de Ana Paula Teixeira Porto; *A crítica como autoria: uma leitura de “Um crime delicado”* (2001), de Marcelo Fonseca Alves; “O discurso teatral de Sérgio Sant'anna” (2008), de Lindomar Cavalcante de Lacerda Lima; “Uma voz ao sol – representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea” (2002), de Regina Dalcastagnè; *Despropósitos – estudos de ficção brasileira contemporânea* (2008), de Tânia Pellegrinni; *Paradoxos do pós-modernismo – sujeito & ficção* (1996), de Nizia Villaça; *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema* (2010) e “Narrativa e poder – ficções pós-utópicas de Sérgio Sant'Anna” (2012), ambos de Vera Lúcia Follain de Figueiredo.

Quanto à estrutura desta dissertação, ela se organiza em três capítulos. O primeiro, intitulado “A personagem Sérgio Sant'Anna”, apresenta uma discussão a respeito da trajetória desse escritor no cenário literário brasileiro, da particularidade de sua escrita, bem como das principais articulações literárias que o conduziram a compor uma narrativa diferenciada, o que inclui uma investigação de sua relação com a literatura brasileira produzida nas últimas décadas do século XX.

Já o segundo capítulo, “Da teoria dos gêneros à explosão do romance”, traz reflexões acerca das transformações sofridas pela literatura, como a reflexão sobre o seu próprio conceito – o que é Literatura? –, da tradição e ruptura dos gêneros literários – já que as delimitações do gênero sempre foram utilizadas com a finalidade de caracterizar as obras literárias – e das mudanças na estrutura do romance no âmbito da literatura moderna e contemporânea.

Por fim, no terceiro capítulo, “O teatro como recurso de representação nos romances de Sérgio Sant'Anna”, o *corpus* desta pesquisa, propriamente dito, será analisado

com vistas a investigar de que maneira o escritor faz uso das marcas teatrais e quais os possíveis efeitos desse recurso contribuem no processo de representação.

Por fim, levando-se em conta que o que este estudo privilegia enquanto foco de análise nas narrativas do escritor carioca é justamente o fato de elas não se deixarem apreender, de se apresentarem tanto ao pesquisador quanto ao leitor de maneira escorregadia, resta ressaltar que toda pretensão de análise poderá esbarrar no específico das próprias transgressões propostas pelo autor. Espera-se, portanto, que tais análises sejam tomadas também pelo seu caráter experimental, o que não isenta esta pesquisa do comprometimento com os objetivos estabelecidos inicialmente.

1 A PERSONAGEM SÉRGIO SANT'ANNA

1.1 Um escritor imprevisível

Ele: – O romance de nossa geração seria uma novela de televisão!

Ela: – E você escreveu a tal novela?

Ele: (*impaciente*) – Mas será que você não entendeu nada? Não era escrever uma novela. Era escrever um livro, um romance, cujos capítulos não fossem mais do que os capítulos de uma novela sendo assistida por toda uma cidade. A verdadeira vida desta cidade seria o ato de assistir tal novela.

Ela: (*tomando nota num bloquinho que havia tirado da bolsa*) – E você escreveu – ou está escrevendo – esse livro?

Ele: – Pra que você está anotando?

Ela: – É pra entrevista. Afinal eu vim aqui por causa da entrevista. Estava quase me esquecendo dela.

Ele (*murmurando para o público em geral*) – Lá em Minas era melhor, a gente mesmo se entrevistava. Então o fluxo era muito espontâneo, ninguém interrompia. E tinha um jornal – *O Estado* – que aceitava qualquer coisa da gente. O jornal era uma bosta, mas tinha uma turma boa lá, um pessoal que bebia com a gente: o Wander, o Henri, o Ronaldo Brandão. Então a gente mandava a entrevista prontinha.

Ele imita a voz de um suposto entrevistador.

Ele: “Carlos Santeiro, por que você escreve?”

Pausa e ele mesmo responde: – “Eu escrevo porque me preocupo com a condição humana”

Sérgio Sant’Anna, *Um romance de geração*.

A epígrafe que abre esta seção delineia não apenas a inclinação temática do escritor carioca Sérgio Sant’Anna – o gosto pela realidade e pelos fatos corriqueiros –, como também a marca de sua escrita que a todo momento busca novas formas de composição. A partir do referido trecho, pode-se perceber que Sant’Anna busca, por meio de suas narrativas, discutir questões que estão vinculadas à própria condição do indivíduo. E para atingir esse objetivo, sem perder o diálogo com as conquistas estéticas da modernidade, ele

lança mão em seus textos de uma escrita inventiva e experimental, pautada principalmente na mistura de gêneros literários e de outras formas artísticas (a música, o teatro e as artes plásticas de vanguarda).

Hoje, com 73 anos, Sérgio Sant'Anna é referência no cenário da Literatura Brasileira Contemporânea. Para o crítico literário José Castello (2011)¹, colunista do Caderno *Prosa e Verso* do jornal *O Globo*, Sérgio Sant'Anna é “um desses grandes escritores que tem como projeto deliberado se tornar, a cada novo livro, um novo escritor”. Afirmções como essa confirmam o lugar ocupado por Sant'Anna no cenário da literatura brasileira contemporânea como um dos grandes escritores brasileiros vivos.

Inserido no meio da literatura brasileira de viés urbano, o autor carioca passou a se destacar em meados dos anos 1970, já que suas narrativas assimilaram os desdobramentos e reverberações da proposta de ruptura e mistura artística estipulada pelo movimento vanguardista europeu e pelo modernismo brasileiro, criados com a finalidade de questionar a tradição literária e artística instituída no século XIX. Isso fez com que as obras desse escritor transformassem em fascínio a questão sobre possibilidades e impossibilidades de um diálogo dessa literatura de caráter experimental com a realidade urbana brasileira.

Embora tendo publicado poesias, peças de teatro, novelas e romances, esse escritor considera-se, a princípio, um contista – já que este gênero textual lhe permite construir uma narrativa embasada na experimentação. Tal recurso, ainda de acordo com José Castello (2011), explica a capacidade de Sérgio Sant'Anna de não se repetir: “Ele está sempre se inventando, criando uma nova voz. Vendo isso hoje, quando muitos autores vão contra a ideia de autor, de um estilo único, fica mais claro o quanto ele esteve à frente do seu tempo”. O próprio escritor declara, durante uma de suas entrevistas ao jornalista e também escritor Luís Henrique Pellanda, para o jornal *Cândido* (Jornal da Biblioteca Pública do Paraná), a sua preferência pelas narrativas breves e a sua necessidade de experimentar novos recursos estéticos em seus textos:

Me dou melhor com formas mais breves. Tenho muito mais tendência à narrativa curta do que ao romance. No romance, existe uma vocação. Tem gente que é romancista quase que nato. Tem gente que cria, que puxa aqueles fios da meada, por exemplo, a saga de uma família inteira,

¹ CASTELLO, José. As primeiras palavras, segundo Saer. *Rascunho*: o jornal de literatura do Brasil, abril 2011. Disponível em: < <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/as-primeiras-palavras-segundo-saer/> >; Acesso em: 22 abril 2013.

que encontra personagens secundários desenvolvidos. Comigo é o contrário, tenho uma tendência à concentração. Inclusive, tem uma coisa que eu sei explicar: o conto me permite experimentar mais. Eu gosto de ser lido – não é experimentação no sentido de tornar o livro absolutamente ilegível. É experimentação no sentido de procurar formas novas para cada livro. Por exemplo, o livro de 2012 não terá nada a ver com o livro de 2011. É uma outra história. Faria de novo *O livro de Praga*, mas se eu fosse viajar para outro lugar, para fazer outro livro, seria um livro completamente diferente (SANT’ANNA, 2010)².

A partir de declarações como essa, Sérgio Sant’Anna demonstra que a reinvenção a cada produção, a experimentação e a sofisticação de sua escrita é o que leva à ruptura com as regras, ao questionamento dos limites da própria narrativa e ao alcance de novas formas para contar suas histórias.

No que se refere ao constante uso das formas breves pelo escritor, vários pesquisadores e críticos da literatura contemporânea já sublinharam que a sua participação em um momento cultural específico, período em que o conto era um dos gêneros em voga, contribuiu de forma significativa para o desenvolvimento de sua pesquisa formal e sua escrita, já que esse gênero é propício para o trabalho do escritor com as práticas urbanas e cotidianas.

E o que parece legitimar a inventividade estética de Sant’Anna nas narrativas breves é o seu caráter prático e flexível, bem como a ausência de uma estrutura bem delineada/fechada. Todavia, o êxito do fazer literário desse autor é perceptível também nos romances, à revelia das características estruturais desse gênero, pois elas não o impedem de buscar uma reinvenção estética para suas obras. E é nessa direção que este estudo se constrói. Embora Sant’Anna demonstre ter uma relação particular com o conto e com outras narrativas curtas, que lhe permitem colocar em prática o variado repertório das técnicas que domina, ele procura não se descuidar da experimentação e inventividade de sua escrita também nas suas narrativas de maior fôlego. Dessa forma, acaba imprimindo também em seus romances o seu trabalho intenso com a pesquisa formal e o seu flerte explícito com outras formas de arte, como o teatro – diálogo pesquisado neste estudo –, a fotografia, as artes plásticas, a televisão e o cinema.

Durante uma entrevista concedida a Luis Alberto Brandão Santos (2000), que compõe *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant’Anna*, o escritor carioca explica

² Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteúdo=154#>>. Acesso em: 22 abr. 2013.

como ocorre a construção de sua escrita, tanto no conto quanto no romance. Essa justificativa reforça que o trabalho estético realizado por Sant’Anna não se limita exclusivamente às narrativas breves:

Você tem reiterado desde a publicação, em 1989, da novela “A Senhorita Simpson”, no livro homônimo, sua preferência por formatos mais curtos de narrativa, algo entre o conto e o romance. Essa preferência estaria associada ao fascínio pelo incluso, pelo imperfeito, metaforizados, em Um crime delicado, pelo cavalete, a tela em branco e a muleta? Você abdicou de projetos, digamos, épicos, no sentido de tentativas de síntese de uma dada conjuntura cultural (mesmo que sejam épicos paradoxalmente anti-épicos, como é o caso de A tragédia brasileira)?

Parece-me que uma das razões que me levaram a optar, nos últimos anos, pelos textos mais curtos – contos grandes, ou novelas – é que minha linguagem tem a elaboração, a densidade narrativa do contista. E esses textos de tamanho médio me permitem me estender um pouco mais nas “histórias” sem me afastar da concisão e densidade do contista. O meu forte não é contar grandes histórias, com acontecimentos que se desdobram no tempo, na História. Estou sempre à procura de uma forma exata de dizer determinadas coisas, e essa busca se reflete numa linguagem que procuro apurar muito, é mesmo uma obsessão. E pode-se reparar que em meus romances há muitos capítulos que têm uma certa autonomia, como se fossem uma narrativa curta dentro de um romance. Um dos capítulos preferidos, nesse sentido, é “Rubricas I” de *A tragédia brasileira*, um romance verdadeiramente eclético, se me permitem, com cenas de teatro entremeadas com narrativas literária e até mesmo com descrições plásticas (SANTOS, 2000, p. 110-111, grifos do autor).

No que diz respeito ao seu ingresso no cenário literário, antes de se tornar escritor, Sérgio Sant’Anna trilhou outros caminhos, o que, de certa maneira, contribuiu para a sua trajetória literária. Em 1959, com sua mudança do Rio de Janeiro para Belo Horizonte, ele ingressa na Faculdade de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais, formando-se em 1966. E apesar de admitir a sua insatisfação com a área, ele revela, em uma de suas entrevistas concedidas à *Revista Época*, as contribuições do curso de Direito para a sua carreira como escritor:

ÉPOCA – Falando em carreira, você construiu uma na área de Direito, formando-se pela Universidade Federal de Minas Gerais e até se

aposentando pelo Tribunal do Trabalho. O que você guarda dessa época?

Sant'Anna – O Direito em si eu detesto. Não gosto da linguagem nem de nada. [...] Mas o que guardo do Direito é muito mais o companheirismo, as farras, as bebedeiras. Eu e uma turma grande vivíamos mais nos bares perto da escola do que nas aulas. O pessoal de hoje não deve ter noção, mas uma faculdade de Direito nessa época tinha bastante agitação intelectual no sentido de literatura, cinema, arte. Quem queria ser jornalista, por exemplo, fazia escola de Direito. Foi lá que ganhei o prêmio literário que considero o mais importante da minha vida. Com o primeiro conto que escrevi, tirei o segundo lugar, sendo julgado por um júri que tinha Murilo Rubião e Afonso Ávila. Isso me deu a sensação de que poderia ser escritor. Eu tinha 25 anos (SANT'ANNA, 2012)³.

Nessa época, mesmo estando envolvido com as disciplinas curriculares e as práticas acadêmicas do curso de Direito, o escritor carioca teve contato com alguns dos principais escritores da literatura brasileira de então, o que, de certa forma, contribuiu tanto para o desenvolvimento de sua visão crítica, quanto de sua base literária. Ainda nas palavras de Sant'Anna (2009):

Em Minas Gerais, aos 17 anos, li muita literatura brasileira: Erico Veríssimo, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira; esses cronistas todos, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga; e Vinicius de Moraes, o das crônicas e o dos poemas. Eram autores que tinham tanto prestígio, tanta popularidade, que chegavam até nós. E eu sofria aquela influência toda. Outro fator interessante é que se escrevia menos do que hoje em dia. Há um excesso de autores. Antes, havia menos autores concentrando o público⁴.

Posteriormente, cursa pós-graduação, entre 1967 e 1968, no Instituto de Ciências Políticas da Universidade de Paris e nessa mesma época viaja para Praga, na República Tcheca, testemunhando os eventos que dão fim à Primavera de Praga, movimento que restituía liberdades democráticas em pleno regime soviético. É durante esse período marcado por mudanças políticas, econômicas e culturais na Europa, que Sérgio Sant'Anna

³ Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2012/10/sergio-santanna-o-autor-imprevisivel.html>>. Acesso em: 22 abr. 2013.

⁴ Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/sergio-sant%E2%80%99anna/>>. Acesso em: 22 abr. de 2013.

começa a amadurecer o seu gosto pela escrita e pela literatura. Ainda na entrevista à *Revista Época*, o escritor afirma que a sua escrita literária foi muito influenciada pelo período em que esteve na França, devido às ideologias de liberdade total e sem limites difundidas nos anos de 1970:

ÉPOCA – Sua vida na França acabou influenciando sua escrita?

Sant'Anna – Na França, fui escrevendo devagarzinho alguns contos. Quando chegaram a 20, pensei que não tinha menor chance de conseguir editora, então pedi dinheiro emprestado a meu pai e publiquei por conta própria mil cópias. Mande para o pessoal do meio, falaram dele em jornais. Chamava-se *O sobrevivente*. Valeu muito a pena. Por causa desse livro, ganhei uma bolsa nos Estados Unidos para escritores. Mais interessante do que viver em Paris em 68, foi viver em 71 com escritores do mundo inteiro e convivendo com a cultura americana dos 70, que era a do sexo, drogas e rock and roll. Voltei com minha escrita completamente transformada. Meu segundo livro, *Notas de Manfredo Rangel*, já era profissional. Ganhei prêmio, teve críticas nos principais jornais do país. A partir dali, me tornei escritor (SANT'ANNA, 2012)⁵.

Assim, em 1969, Sant'Anna estreia na literatura brasileira com o livro de contos *O Sobrevivente*. Em 1977, volta a viver no Rio de Janeiro, ano em que integra o corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), permanecendo nele até 1990. A partir de então, dedica-se exclusivamente à literatura, atuando ainda como colunista do jornal *O dia* e colaborando com diversos veículos da imprensa, como a revista *Cult* e os cadernos literários dos jornais *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo* e o *Jornal do Brasil*.

Percebe-se, então, que o interesse do autor carioca pela literatura foi despertado a partir de seu contato com o meio literário, o que ampliou também a sua noção em relação à função da literatura, revelada durante uma entrevista ao *Rascunho: o jornal de literatura do Brasil*, em 2009:

Na minha geração não era todo mundo que lia, não. Mas, para algumas pessoas, a literatura era um elemento fundamental da vida. Era viver o imaginário. Acho que esse é o grande barato da literatura. Porque ler não

⁵ Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2012/10/sergio-santanna-o-autor-imprevisivel.html>>. Acessado em 22 abril 2013.

é só adquirir conhecimento ou experiência de vida. É também a possibilidade de ter outra vida, de viver o imaginário. E não é só o escritor que tem isso. O leitor também tem. Ele é um cara que vive dupla ou triplamente (SANT'ANNA, 2009)⁶.

E essa sua noção explica também o fato de sua escrita ser construída a partir de uma diversidade de estilos narrativos, uma vez que, como uma espécie de metaficção, uma das marcas desse escritor é a elaboração de textos que propiciam à literatura falar de si mesma, questionando as suas próprias possibilidades, o que determina três aspectos fundamentais da obra de Sérgio Sant'Anna: **a tendência à experimentação formal, o diálogo com diferentes linguagens artísticas e a mescla de gêneros literários.**

E sobre o gosto pelo processo de experimentação, o escritor carioca, em entrevista ao *blog* de Tacilda Aquino – *Overmundo* –, ao reiterar a sua predileção pelas narrativas breves, deixa entrever que, independentemente do gênero, suas obras vivenciam a mutabilidade estética:

O que lhe dá mais prazer escrever: romance, contos? Como você avalia as limitações dos romances nacionais atualmente? Ou isso é mera análise do mercado editorial, ou seja, das próprias editoras?

Eu gosto mais de escrever contos, porque estão mais de acordo com certas experimentações com a linguagem que gosto de fazer. Gosto também de histórias de tamanho médio, e atualmente rascunho uns três que têm esse formato. Aliás, publiquei dois livros com esse formato de histórias de tamanho médio: **Breve História do Espírito** e **O Monstro**, ambos pela Companhia das Letras. E, decididamente, não sou um cara de escrever romances longos, com muitos personagens. Nem posso dizer se há crise do gênero romance no Brasil, não parei para pensar sobre isso (SANT'ANNA, 2007, grifos do autor)⁷.

Por acreditar que a literatura é um espaço aberto tanto para a criação estrutural quanto para o imaginário, esse escritor brinda o leitor com produções que abrangem temáticas ecléticas e que subvertem as convenções em relação aos gêneros artísticos. Por

⁶ Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/sergio-sant%E2%80%99anna/>>. Acessado em: 22 abril de 2013.

⁷ Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/nas-asas-dos-contos-de-sergio-santanna#-overblog-3455>>. Acessado em 22 abril 2013.

sua vez, o leitor também é parte da narrativa, pois, para o escritor carioca, ele não pode ser passivo ao longo de sua leitura, mas uma personagem atuante e que está a todo tempo criando e interagindo com o próprio autor. Assim, suas narrativas, imprevisíveis, levam o leitor a se debruçar e a investigar o texto literário.

Quanto ao reconhecimento do escritor pela crítica literária, ele se consolida com a conquista de prêmios literários de prestígio. Foi contemplado por três vezes com o Prêmio Jabuti, com o livro de contos *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982), a novela *Amazona* (1986) e o romance *Um crime delicado* (1997). Recebeu também o Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira, com o livro de contos *O voo da madrugada* (2003), e, por fim, o Prêmio Clarice Lispector da Fundação Biblioteca Nacional, com *O livro de Praga: Narrativas de amor e arte* (2011), também composto por contos.

Durante sua participação no Projeto Paiol Literário, realizado pelo jornal *Rascunho* em parceria com a Fundação Cultural de Curitiba e com o Sesi Paraná, no dia 15 de outubro de 2012, o escritor carioca afirmou que sua inclinação tanto pela escrita quanto pela literatura não surgiu no tempo em que esteve na França. Na verdade, a sua predileção pelo âmbito literário iniciou-se na infância.

Pelo menos na minha família, a gente tinha muito tempo para ler. Meus pais eram grandes leitores, e eu tinha muito contato com os livros. Tivemos aquela formação clássica do leitor brasileiro da minha geração: como meus pais adoravam Monteiro Lobato, compraram a sua coleção inteira. Mas também li outros livros, de aventura, como *A volta ao mundo por dois garotos* (de Arnold Galopin e Henri de La Vaux). Lembro que eu lia muito os livros do *Tarzan*, de Edgar Rice Burroughs, um ótimo escritor — pelo menos era o que eu achava. Mas, lá em casa, havia todo tipo de livros. Lia-se uma ótima literatura, inclusive em francês e em inglês. Foi uma excelente formação literária (SANT’ANNA, 2012)⁸.

Em *O monstro* (1994), livro de contos, uma de suas obras mais reconhecidas, é visível o diálogo que o autor estabelece com outros gêneros literários. Mesclando desde a epístola à entrevista policial, Sérgio Sant’Anna não parece oferecer um “chão firme” ao

⁸ Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/sergio-sant%E2%80%99anna/>>. Acessado em 22 abril 2013.

seu leitor, uma vez que este se depara com uma narrativa entrecortada por outras estruturas:

Carlos,

A questão do tratamento a lhe dar, me fez manter suspensa a escrita desta carta, a caneta na mão, e confesso que cheguei a escrever, no início de uma página depois abandonada, “Carlos, meu amor”. E, ao confessar-lhe isso, não deixo de ser esperta, pois enquanto me absolvo de derramamento ou pecadilho de expressão, não o desperdiço inteiramente. (SANT’ANNA, 1994, p. 13).

O resultado dos encontros do repórter Alfredo Novalis, de *Flagrante*, com Antenor, numa sala da administração da Penitenciária Lemos de Brito, no Rio, autorizados pelo juiz Olavo Bittencourt, da Vara de Execuções Penais, surpreendeu até os diferentes tipos de caráter humano, e acabou por se tornar uma outra peça de investigação sobre o caso Frederica Stucker [...].

Flagrante: *Vocês usavam drogas com muita frequência?*

Antenor: Marieta usava cocaína. Eu, raras vezes, porque não me fazia bem. Na verdade eu não gostava. Sempre achei todos os consumidores de cocaína cheios de presunção.

Flagrante: *Incluindo Marieta?*

Antenor: Eu estava totalmente envolvido com Marieta. Aceitava tudo nela. Mas realçar a questão das drogas num crime como esse, como fez a imprensa, é reduzi-lo a causas e efeitos elementares, ao gosto de um moralismo simplista. É fugir de um poder de discernimento do qual é preciso não se afastar no presente caso (SANT’ANNA, 1994, p. 40-42, grifos do autor).

Essa mistura textual proposta pelo escritor encontra eco no pensamento de Roland Barthes. Em *O prazer do texto* (2006), Barthes afirma que o texto é um tecido em constante mutação:

Texto quer dizer Tecido; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo, perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia (BARTHES, 2006, p. 74-75).

O texto não é, portanto, uma estrutura pronta, ao contrário, é um espaço de constantes (des)construções. E ao se aventurar no descobrimento de uma nova escrita, ao preencher as lacunas entre os fios do tecido, o leitor também constrói a trama narrada. Nesse sentido, cabe a ele estar aberto a novas experiências, pois é no espaço do texto caracterizado pela pluralidade, mobilidade e instabilidade que a leitura adquire a sua significação.

As considerações apresentadas nesta seção serviram, portanto, para acentuar o caráter experimental das obras de Sérgio Sant'Anna, um escritor-personagem que também se reinventa durante a escrita de sua própria narrativa. E para que esse processo de reinvenção – marcado pelo diálogo com diferentes linguagens artísticas e pela mescla de gêneros literários – seja mais bem compreendido, na próxima seção serão trazidas para a discussão questões acerca do contexto histórico vivido pelo escritor, bem como das principais características estéticas e temáticas da literatura produzida entre as décadas de 1960 e 1980. Como poderá ser percebido mais adiante, o escritor conviveu com a literatura de vanguarda, experimental, com a ambição, segundo ele mesmo, nada modesta, de “destruir as formas romanescas”, o que, de certa maneira, o singulariza no cenário da literatura brasileira contemporânea.

1.2 A antessala: a reinvenção da prosa contemporânea

Portanto, na literatura brasileira atual há uma circunstância que faz refletir: a ficção procurou de tantos modos sair das suas normas, assimilar outros recursos, fazer pactos com outras artes e meios, que nós acabamos considerando como obras ficcionalmente mais bem realizadas e satisfatórias algumas que foram elaboradas sem preocupação de inovar, sem vinco de escola, sem compromisso com a moda; inclusive uma que não é ficcional. Seria um acaso? Ou seria um aviso? Eu não saberia nem ousaria dizer. Apenas verifico uma coisa que é pelo menos intrigante e estimula a investigação crítica.

Antônio Cândido, *A educação pela noite e outros ensaios*.

A visão de Cândido (1989) aponta, com certa ressalva, para a postura dos então “novos narradores” da literatura brasileira – grupo no qual este estudo insere Sérgio Sant’Anna – que se estabelece no âmbito literário a partir de características como: rompimento com as estruturas tradicionais do passado; investimento na pluralidade e instabilidade; adoção de uma postura anárquica e destruidora e discussão crítica de temas inerentes ao cotidiano.

Nascido em 1941 e estreante na literatura nos efervescentes anos 1960, o escritor carioca participa de um período de verdadeira euforia política e econômica com amplos reflexos culturais – inserção da televisão no cotidiano do brasileiro, bem como o surgimento de movimentos artísticos como a Bossa Nova, o Cinema Novo, o Teatro de Arena e Opinião, a Tropicália –, o que ecoa de modo significativo em sua produção literária. Por outro lado, trata-se de uma fase cultural contida pelo golpe militar de 1964, que impôs um clima de censura e medo no país (promulgação do AI-5, fechamento do Congresso Nacional, censura a jornais, revistas, filmes e músicas, além de perseguição e exílio de intelectuais, artistas e políticos).

E apesar desse clima de repressão, é nesse contexto que Sant’Anna estreia na literatura, publicando, conforme dito anteriormente, em 1969, seu livro de contos *O Sobrevivente*. Tal obra apresenta como temática a violência urbana do Rio de Janeiro durante a década de 1960, período em que a criminalidade era estabelecida pela dicotomia entre a riqueza e a pobreza no meio social carioca, aspecto resultante da crescente urbanização e progresso financeiro.

Influenciado, em maior ou menor grau, pelas efervescências das vanguardas europeias e do modernismo brasileiro, por escritores como Jorge Luís Borges e Murilo Rubião, e também pelas inquietações da própria literatura contemporânea representada por escritores como Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, Roberto Drummond e João Gilberto Noll, Sérgio Sant’Anna amadurece a sua escrita e cria uma identidade própria para os seus textos. Tais influências reiteram a visão de Antônio Cândido sobre a ficção produzida pelos “novos narradores”, caracterizada pela constante inovação e pelo improvisado, uma vez que essa nova literatura tenta acompanhar os avanços e o imediatismo de uma sociedade.

É em função dessa necessidade de se acompanhar a nova produção artística que invade o cenário literário brasileiro, que a pesquisadora Nizia Villaça, em sua obra *Paradoxos do Pós-Modernismo: sujeito & ficção* (1996), assinala os parâmetros literários da pós-modernidade (posmodernidade, segundo a grafia da pesquisadora), estudo no qual ela insere Sérgio Sant’Anna e outros ficcionistas contemporâneos dele:

Parece-me que o que veio a se disseminar, sobretudo via Estados Unidos, como sinônimo de posmodernidade foi justamente a visão despolitizada do “vale-tudo” do pastiche, da intertextualidade infinita, associadas a um neo-conservadorismo político que, na verdade, não dá conta de toda a década de 70, ou dos anos 80 (VILLAÇA, 1996, p. 26).

Economicamente, é a era da indústria de massa e da energia atômica que dita os padrões sociais a serem seguidos (alimentação, vestuário, moradia, etc.). A automação acaba por interferir até mesmo nos menores gestos humanos e os produtos passam a ser descartáveis: nada tem mais durabilidade. O mundo perde sua forma natural e as imagens, mecanicamente produzidas, por assim dizer, ocupam os *outdoors*, os jornais, as revistas, os cinemas e a televisão.

Se a leitura da epígrafe desta seção for retomada, restará questionar: E a literatura? De que maneira ela é atravessada por essa era? Cândido faz a sua ressalva: é algo que, no mínimo, intriga e “estimula a investigação crítica”. Em seu ensaio “A prosa reinventada – a narrativa de ficção e a crônica após 1960”, Luís Augusto Fischer também parece se preocupar com a questão, apresentando um panorama de transformações sociais que acabam por interferir até mesmo nas formas narrativas:

O cinema primeiro, depois a televisão, encurtando as distâncias geográficas e sociais pela via da comunicação rápida e (como ainda não se dizia) globalizada, tomaram o encargo de contar histórias longas, que tornassem o mundo inteligível e aliviassem a carga da vida, tarefas por todo um século desempenhada pelo romance, fundamentalmente. Naturalmente, o romance não morreu (mas não custa lembrar que essa falsa profecia, a da morte do romance, foi tema de acalorados debates nos anos de 60 em todo o Ocidente); ele precisou encontrar novas e de vez em quando promissoras funções. Em todo o caso, é certo que nunca mais o romance ocupou aquele centro da cena artística e intelectual. Em seu lugar de prestígio, no plano especificamente literário, entrou o conto (FISCHER, 2005, p. 160).

A pós-modernidade marca um momento pós-utópico de preocupação com o presente, um período de efervescência das questões políticas, éticas e artísticas. Trata-se de um momento que requer uma reflexão até mesmo do próprio termo que o denomina, é o que faz Fredric Jameson (1985, p. 17-18):

Cabem aqui algumas palavras sobre o emprego apropriado deste conceito: ele não é apenas mais um termo para a descrição de determinado estilo. É também, pelo menos no emprego que faço dele, um conceito de periodização cuja principal função é correlacionar a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica – chamada, frequente e eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou sociedade de consumo, ou capitalismo multinacional. [...] Gostaria de esboçar aqui alguns modos pelos quais a pós-modernidade nova expressa a verdade interior desta ordem social emergente do capitalismo tardio. Vou limitar a descrição a somente dois de seus traços mais significativos, os quais a denominar pastiche e esquizofrenia; eles oferecem a especificidade da experiência pós-moderna do espaço e do tempo, respectivamente⁹.

Nas artes, as transformações parecem não acontecer apenas em função do rompimento com a tradição e da valorização do novo. A arte pós-moderna, de um modo geral, deixa de lado o ar de negatividade que paira em torno do “moderno a qualquer custo” para se tornar de todo uma afirmação, embora não deseje romper com o seu

⁹Disponível em:

<http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/46/20080623_pos_modernidade.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2013.

princípio de inovação. Tecnologia avançada, informática, consumo são palavras-chave para a compreensão do período, no que diz respeito às sociedades pós-industriais. A atitude pós-moderna, tal como definem Fredric Jameson (1985) e Linda Hutcheon (1991), configura-se, na arte, pela ironia, pelo pastiche e pela pouca esperança diante da realidade:

aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da “presença do passado”. [...] Não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário de formas arquitetônicas criticamente compartilhado (HUTCHEON, 1991, p. 20).

De acordo com Linda Hutcheon a arte que é produzida desde o período pós-moderno propõe as seguintes características: eliminação de fronteiras entre a arte erudita e a arte popular; presença marcante da intertextualidade; mistura de estilos (ecletismo); preocupação com o presente, sem projeção no futuro; o processo de criação destaca-se mais do que a obra em si; no teatro, não se deseja mais um espectador passivo, já que ele se torna parte da ação; música e cinema estrangulados pela concorrência estrangeira; rapidez na sucessão dos modismos, tudo é obsoleto e descartável; o lúdico na criação da obra, do qual resultam o pastiche e a paródia; intensificação da metalinguagem; fragmentarismo textual: influência da linguagem cinematográfica; crise de identidade: o sujeito pós-moderno é fragmentado e deslocado.

O pós-modernismo pode ser compreendido, desse modo, como um período eclético, instável e híbrido, opinião também compartilhada por Tânia Pellegrinni, em seu ensaio “A ficção brasileira no horizonte pós-moderno: recusa e incorporação”:

Em 1977, Charles Jenks o consagra, em *Language of Post-Modern Architecture*, definindo o pós-moderno como um estilo eclético, híbrido, que se utiliza de uma sintaxe ao mesmo tempo moderna e histórica, falando tanto ao gosto educado quanto à sensibilidade popular; proclama o novo estilo como o de um mundo civilizado e plural, em que “não existem mais vanguardas” e nem “inimigos a vencer”, pois a “informação importa mais que a produção”. Pode-se perceber que vêm daí as ideias

mais comuns sobre o pós-moderno na literatura e nas artes, difundidas no Brasil juntamente com um certo deslumbramento pelas possibilidades de “escolha abundante” e “tolerância pluralista” (PELLEGRINI, 2008, p. 61-62)

Além da tênue linha que separa os limites entre os gêneros, na produção pós-moderna também é percebida a perda da univocidade discursiva, ou seja, a voz presente nos textos não é mais apenas a dos homens, dos brancos, dos ricos, dos europeus. Em outras palavras, há um processo de descentralização do discurso, pois inúmeras outras vozes passam a se pronunciar, muitas vezes, inclusive, de modo polifônico:

Os romances autobiográficos escritos por homens negros americanos na década de 60 deram lugar, nos anos seguintes, a uma forma de narrativa estrutural e ideologicamente mais complexa, provavelmente, em parte, graças à nova expressão das escritoras negras. Existe o desejo pós-moderno de fazer e desfazer o sentido, colocar em prática uma onda criativa e um desejo destrutivo simultâneos. Porém, em sua “expressão” específica, as mulheres negras foram auxiliadas pela ascensão do movimento feminista. [...] A reação das mulheres contra isso assumiu uma forma típica dos anos 60: uma contestação da autoridade (masculina, institucional), uma aceitação do poder como base da política sexual, uma crença na função do contexto sociocultural na produção e na recepção da arte. Todas essas contestações tornariam a se evidenciar como sendo as bases dos paradoxos do pós-modernismo no futuro imediato (HUTCHEON, 1991, p. 90 e 91).

Assim, é comum reconhecer nos textos contemporâneos vozes que se mantiveram silenciadas durante séculos, como a dos homossexuais, a das mulheres, a dos negros, a dos pobres, a dos latino-americanos e a dos africanos.

Na ficção, o decênio de 60 teve algumas manifestações fortes na linha mais ou menos tradicional de fatura, como os romances de Antônio Callado, que renovou a “a literatura participante” com destemor e perícia, tornando-se o primeiro cronista de qualidade do golpe militar em *Quarup* (1967), a que seguiria a história desabusada da esquerda aventureira em *Bar Don Juan* (1971). Na mesma linha de inconformismo e oposição, o veterano Erico Veríssimo produziu a fábula política *Incidente em Antares* (1971), e com o correr dos anos surgiu o que se poderia chamar “geração da repressão”, formada pelos jovens escritores amadurecidos depois do golpe, dos quais serve de amostra Renato Tapajós, no romance *Em*

câmara lenta (1977), análise do terrorismo com técnica ficcional avançada (apreendido por ordem da censura, foi liberado judicialmente em 1979). Mas o timbre dos anos 60 e, sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política (CÂNDIDO, 1989, p. 209, grifos do autor).

A partir do fortalecimento de movimentos como o feminista, o negro, o homossexual – tão em voga a partir dos anos 1960 em todo o mundo –, a temática da exclusão veio à tona, como uma questão de respeito à alteridade dos grupos minoritários. Ou seja, em vez de esses grupos serem objetos de estudo do olhar de quem sempre ditou regras, as vozes minoritárias mostram-se como sujeitos do discurso, sujeitos que verbalizam a sua causa, inclusive para se defender de uma sociedade preconceituosa e excludente. A forte presença dessas vozes nas narrativas literárias também foi percebida por Tânia Pellegrini (2008, p. 71):

Terminado o regime, em 1985 – não por acaso o momento em que crescem as discussões sobre o pós-moderno –, percebe-se que, além de estabelecer uma amigável convivência com o mercado, a ficção abandona seu tom de resistência política e ideológica, predominante na década anterior (com seus testemunhos, confissões, romances-reportagens, “grandes narrativas” que tentavam dar explicações coesas da realidade vivida e/ou observada), com um claro comprometimento à esquerda, e introduz outras soluções temáticas, todas ligadas ao universo urbano: ganhando novos contornos, mulheres, negros e homossexuais tornaram-se personagens mais frequentes e também autores conhecidos; o mundo das drogas e da violência ganha foros de ambiência preferencial.

De acordo com Pellegrini (2008), entre as décadas de 1960 e 1980, a narrativa longa, especificamente o romance, sofreu algumas transformações, perdendo espaço para narrativas mais breves, como o conto. Além disso, modificações temáticas e estruturais já podiam ser percebidas na prosa contemporânea, em narrativas de escritores como Guimarães Rosa e Clarice Lispector. A partir de 1945, os textos desses escritores já apresentavam características que, posteriormente, foram intensificadas na chamada pós-modernidade, como a intertextualidade, a mistura de gêneros e estilos de linguagens, a metalinguagem e a crise de identidade do sujeito. Alfredo Bosi (1994), em *História concisa da Literatura Brasileira*, afirma algo que retoma esse ponto de vista:

Mas para nós, contemporâneos, é a pluralidade das formas que impressiona à primeira vista e tateamos ainda na procura da estrada real. Sentimos as diferenças em relação à prosa dos pós-modernistas maiores (Guimarães Rosa e Clarice Lispector), mas não sabemos com precisão onde desenhar a linha do corte. Talvez porque o corte se tenha dado em mais de um nível (BOSI, 1994, p. 435).

Em função da nova organização estética e temática da prosa contemporânea, o experimentalismo rompe os limites em relação àquilo que se apresenta como conto e romance e parte para a incorporação de técnicas e linguagens nunca antes imaginadas. A reinvenção desses dois gêneros, devido às necessidades que marcaram o momento histórico em questão, foi apontada em estudos feitos por Antônio Cândido:

Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do boom jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo, *storm-center* que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente (CÂNDIDO, 1989, p. 210, grifo do autor).

Com o passar dos anos, o conto ganhou lugar de prestígio no contexto literário, já que era considerada a narrativa mais capaz de “fotografar” as novas e desarticuladas experiências urbanas. A forma breve dessa narrativa, a sua capacidade de acolher com rapidez as novas experiências existenciais, bem como a sua grande maleabilidade, foi o que mais contribuiu para sua difusão no Brasil, especialmente nos anos 1960 e 1970. A retomada desse gênero no âmbito literário de modo tão relevante foi também percebida por Luís Augusto Fischer (2005, p. 160):

Durante as décadas de 60 e 70, contistas velhos ganharam o primeiro lugar das ocupações de leitura e crítica, como foi o caso de Jorge Luís Borges, um fenômeno de unanimidade em todo o planeta, ele que vinha de uma carreira de contista iniciada nos primeiros anos 40, mas que nos 60 passou a ser visto como um profeta dos novos tempos, em inventividade, em profundidade, em capacidade de falar de um mundo mais frágil e relativo, mais rápido e confuso, mais labiríntico e fascinante do que aquele representado pelo romance, o romancão do século balzaquiano.

Por possibilitar em seu processo de composição o engajamento social, o experimentalismo formal, a mistura de tendências estéticas, bem como a apresentação de protagonistas e narradores degradados, o conto se tornou uma forma narrativa em destaque durante a Ditadura Militar. E no grupo de escritores dessa forma breve, instigante e desafiadora incluem-se Rubem Fonseca, Luiz Vilela, Domingos Pellegrini Jr., Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll, Roberto Drummond, e o escritor objeto de estudo desta dissertação¹⁰.

Sérgio Sant’Anna é um autor conhecido por sua escrita autorreferencial e pela experimentação literária. Na composição de suas narrativas, assim como em suas entrevistas, aspectos como a tematização da própria arte e o diálogo com outras formas artísticas estão sempre presentes:

Toda a sua obra é marcada por um intenso diálogo com outras artes: a pintura, a música, o cinema, a fotografia e, sobretudo, o teatro. O que define, especificamente, seu empenho em colocar a linguagem literária em contato com outras linguagens?

A explicação maior que encontro é que outras artes são um grande estímulo justamente porque têm uma linguagem diferente da literatura. E quando você sofre influência delas, dá para transformar numa terceira coisa, de outra espécie, bem original. Por exemplo, o texto “Contemplando as meninas de Balthus”, que publico neste livro, corresponde a um grande desafio que aceitei de escrever sobre quadros que me atingiram intensamente. Eu simplesmente “tinha” de escrever sobre as meninas. Quanto ao teatro, por algum motivo, o que acontece no palco, ou mesmo num ensaio, surge-me como uma grande provocação humana para a literatura. Talvez porque eu tenha uma certa dificuldade em escrever sobre a realidade, criar personagens vivos, em três

¹⁰ Cf. DALCASTAGNÈ, Regina. Renovação e permanência: o conto brasileiro da última década. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 11, p. 3-17, jan./fev.2001. Disponível em: < http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/1101.PDF>. Acesso em: 22 abr. 2013.

dimensões, vários de meus personagens (em *A tragédia brasileira* o tempo todo) representam claramente. No *Ralfo* também tem isso; em *Simulacros*, claro, é tudo “representação”; em *Um romance de geração*, idem. E em *Um crime delicado* teatro e pintura interagem o tempo todo (SANTOS, 2000, p. 117-118, grifos do autor).

Como se percebe, o escritor carioca vê o texto literário como um espaço para se pensar a própria literatura. Para ele, a narrativa é um espaço propício para a experimentação de todos os tipos de diálogos entre as diversas formas de arte. No entanto, sobre o uso de marcas teatrais em suas narrativas, por exemplo, Sant’Anna afirma que a finalidade não é apenas da ordem do experimental, mas também de uma necessidade de se repensar o processo de representação na própria ficção. Ao dialogar com o teatro, o autor transforma o ato de narrar em um intrigante jogo de encenação, uma vez que suas personagens se transformam em atores que representam, a todo instante, os atos que lhes são propostos.

Logo, o que o pós-modernismo propõe em relação à literatura se caracteriza pela superposição de planos narrativos, múltiplas vozes, intenso trabalho com a linguagem, sobretudo da coloquial – em detrimento do realismo cru e da linguagem enxuta. E isso se reflete, de certo modo, na escrita experimental de Sérgio Sant’Anna, que foi influenciado por outros contistas do período:

Foram eles que abriram caminho para geração que toma impulso na virada dos 60 para os 70. Vendo as coisas já com um certo distanciamento, e comparando esta geração com as dos romancistas nascidos literariamente nos anos 30, pode-se concluir que será difícil reunir gente tão talentosa num mesmo gênero num mesmo momento histórico. Nos temas urbanos, Scliar, Sérgio Sant’Anna, João Antônio, Tânia Faillace, entre outros, serão logo acompanhados por gente da inventividade de Caio Fernando Abreu, verdadeiro ícone literário para a juventude que chegou à razão durante os anos de chumbo (FISCHER, 2005, p. 166).

Em vários momentos da escrita de Sant’Anna, o caráter ficcional é explicitado na própria construção do que é narrado, o fazer literário centra-se no processo da produção textual, isto é, no aspecto metanarrativo. Assim, o autor encena o próprio ato de escrever,

fazendo da escrita o cerne de suas histórias, uma vez que suas obras literárias brincam com os limites da escrita.

Essa nova proposta da narrativa contemporânea, de um texto literário escorregadio, fragmentado, descontínuo, por assim dizer, requer para si um leitor atento ao processo de criação artística. Pode-se afirmar, desse modo, que essa forma narrativa reinventa também o seu leitor à medida que executa a sua mutabilidade performática. Talvez esse seja um caminho possível para se compreender melhor a prosa contemporânea, que não se mostra predisposta a responder facilmente aos questionamentos por parte do leitor, que se surpreende a cada virar de página. Considerando o processo de criação de sentido, cabe, assim, tanto ao autor quanto ao leitor o preenchimento das lacunas apresentadas pelo próprio processo narrativo.

Em casos de escritores como Sérgio Sant'Anna, as atenções são voltadas para o narrador, para a voz que conduz toda a trama, uma vez que, em grande parte de seus textos, estando em primeira pessoa, essa voz se confunde com a do próprio autor. Ou seja, esse narrador-escritor também responde pelas escolhas textuais que compõem a narrativa, fato que pode acabar por interferir no próprio processo de representação, já que o autor transfere a ele suas concepções artísticas.

A reinvenção da prosa contemporânea ocorre, dessa forma, com a finalidade de atender às necessidades modernas. Assim, as narrativas construídas nesse momento são marcadas pela inovação, pelo rompimento com os limites do próprio texto, pela subversão de gêneros e pela mistura de diversas formas artísticas, e é esse o caso de Sérgio Santana, como já foi dito em outros momentos deste estudo. E além de investigações em relação à presença dessas particularidades nas já mencionadas obras desse autor, busca-se ainda uma análise mais específica a respeito do seu processo de experimentação em relação ao diálogo com o teatro, e é em torno desse assunto que as discussões apresentadas na próxima seção se constroem.

1.3 Encenações de uma escrita inventiva e teatral

Há dois modos de escrever. Um, é escrever com a ideia de não desagradar ou chocar ninguém [...]. Outro modo é dizer desassombradamente o que pensa, de onde der, haja o que houver: cadeia, força, exílio.

Monteiro Lobato.

Monteiro Lobato foi o primeiro autor literário que se fez presente na infância de Sérgio Sant'Anna, uma vez que seus pais, leitores desse escritor, primavam também pela formação clássica. Tal encontro com o universo do autor de *As reinações de Narizinho* é sempre reiterado em suas entrevistas, e é por isso que esta seção se abre com a epígrafe do escritor paulista, com a sua noção sobre o ato de escrever que remete à escrita inventiva e ousada de Sant'Anna.

Dono de um projeto literário e de uma obra sólida e complexa poucas vezes vista na literatura brasileira, o escritor carioca é considerado um dos nossos mais inventivos ficcionistas e, como poucos contemporâneos, tem influenciado de forma significativa jovens escritores que apontam no cenário da literatura brasileira.

As narrativas produzidas por esse escritor nos últimos anos têm recebido maior atenção da crítica especializada, que as considera densas e intrigantes, já que remetem constantemente a questionamentos sobre os limites do próprio processo de criação artística, bem como dos gêneros literários. E é essa particularidade inventiva do estilo textual do escritor que faz com que suas obras se tornem objetos de análise de inúmeras pesquisas e também da crítica literária, que tece considerações não apenas sobre sua obra em si, mas sobre a sua participação nos movimentos de transformação da prosa contemporânea.

As narrativas desse escritor são notórias pelo caráter experimental quanto à abordagem de temas urbanos, realizada de diferentes formas, algumas, inclusive, bastante transgressivas. Nesse sentido, percebe-se que se trata de um escritor não apenas preocupado com o enredo de suas obras, mas também com a estrutura estética da narrativa – ou seja, em cada novo texto, Sant'Anna procura sempre reinventar a sua própria escrita:

ÉPOCA – A mudança de sua expressão de livro para livro é uma constante. Como é ter de se reinventar aos 70 anos?

Sant'Anna – Me agrada esse lado experimental, embora meu experimental fale para o leitor. Pretendo construir uma literatura em que o livro mostre o que eu quero. Quero escrever com alguns avanços formais, mas também buscando uma comunicação. Isso fica bem claro nos meus livros. Todos podem ser lidos. Não tem esse negócio de vanguarda total. Minha preocupação é que o leitor não largue o livro (SANT'ANNA, 2012)¹¹.

Em *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária* (1975), o primeiro romance desse escritor, é notória a simulação de uma aparente liberdade narrativa. A atmosfera sugerida pelo subtítulo confere ao narrador-protagonista a licença para ignorar os limites entre a declarada ficção e o que se oferece como sua biografia. Nesse romance, o escritor carioca busca também desconstruir o gênero romance tradicional, “brincando” com a estrutura narrativa, ao jogar com as instâncias tempo, espaço, ação, verossimilhança:

Como todos aqueles que sofrem de uma inquietação crônica, um tipo de peste dentro da alma, que os impede de serem felizes ou de simplesmente desfrutar de uma tranqüila mediocridade, pensei um dia exorcizar-me. Transcender a mim próprio através da “arte”. A oportunidade não só de gozar de uma efêmera glória imortal como de expulsar os morcegos que habitavam meu cérebro, talvez me libertando deles sempre. Tornei-me, então, um escritor. Escrever um romance, cuja elaboração seria iniciada imediatamente. [...] E parto, agora, de corpo e alma, a escrever minha história. Mais do que isso: passo a viver intencionalmente uma história que mereça ser escrita, ainda que incongruente, imaginária e até fantasista (SANT'ANNA, 1995, p. 5, grifos do autor).

Retirada do prólogo de abertura do romance em questão, essas palavras reiteram as considerações apresentadas anteriormente a respeito dos narradores de Sant'Anna que possuem habilidades para atuarem como escritores. Elas justificam, ainda, a necessidade do autor e do texto de se reinventarem para tratar de algo maior: do próprio processo narrativo, da criação artística. Isso porque o espaço literário é também um local aberto para

¹¹ Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2012/10/sergio-santanna-o-autor-imprevisivel.html>>. Acessado em 22 abril 2013.

constantes mudanças, que acabam rompendo com a tradição e contribuindo para que um novo olhar seja lançado sobre o fazer literário.

Insatisfeito e frustrado com a sua vida pessoal, o personagem-narrador decide se transformar no escritor de seu próprio romance, com pretensões de criar, como faz o autor da obra, uma narrativa experimental e inovadora. É nesse momento que nasce Ralfo, uma figura totalmente subversiva com o propósito de compor uma narrativa “desestrutural” que também dialogará esteticamente com outras formas artísticas.

Explico: insatisfeito com a minha história pessoal até então e também insatisfeito com o meu provável e mediano futuro, resolvi transformar-me em outro homem, tornar-me personagem. Alguém que, embora não desprezando as sortes e azares do acaso, escolhesse e se incorporasse a um destino imaginário, para então documentá-lo. Ralfo é este homem. Nasceu com a minha primeira morte, a morte de alguém cuja identidade não interessa. Porque um homem que recusou a si próprio e murchou, cedendo lugar a um personagem (SANT’ANNA, 1995, p. 6, grifos do autor).

Na proposta instituída por Ralfo, os recursos estéticos utilizados visam propiciar não apenas a estruturação de uma nova narrativa, mas também dos parâmetros da própria representação. Levando-se em conta o subtítulo da obra, *uma autobiografia imaginária*, bem como o seu enredo, o leitor é conduzido por uma trama que o faz refém a todo o momento das armadilhas do próprio texto, de um jogo de espelhos entre narrador e personagem. E esse jogo se estende também à questão dos limites entre a realidade e ficção:

Afinal, não só esta, mas todas as autobiografias são sempre imaginárias e reais, se é que se podem delimitar fronteiras exatas nesse sentido. Pois se a realidade é de certo modo uma criação imaginária, também a imaginação e a fantasia são realidades contundentes, que revelam integralmente o ser e o mundo concretos em que se apoiaram. E também esta autobiografia, como todas as outras, advirto, é composta de fragmentos selecionados de uma existência. E a própria seleção de fragmentos já seria uma forma de deturpar a verdade. Mas também seria inviável, além de aborrecido, gravar todos os momentos de Ralfo, que, como qualquer homem, possui horas, dias e até meses sem grande significação. Mas que, em contrapartida, procurará viver momentos

equivalentes em intensidade a toda uma existência (SANT'ANNA, 1995, p. 6, grifos do autor).

Assim, o que se verifica ao longo desse romance é que, por ser um personagem, ao escrever a sua *autobiografia imaginária*, Ralfo cria também o seu estilo, reinventando a si próprio, constituindo para si outra identidade. Ele não apenas representa as inquietações de um escritor que também deseja experimentar uma nova escrita, como também evidencia as particularidades inovadoras e experimentais de Sérgio Sant'Anna e da literatura contemporânea.

Essa constante necessidade de reinventar a estrutura narrativa é facilmente identificada nesse romance de 1975, já que o seu autor organiza os capítulos em pequenos “Livros” que assimilam outras formas artísticas em sua estrutura, o que também remete ao desejo do personagem de se tornar um escritor, já que os capítulos podem ser lidos, por assim dizer, como textos de sua trajetória artística. No “Livro VIII”, intitulado “Au Théâtre”, dividido em quatro seções – “Primeiro ato”; “Interlúdio”; “Segundo ato: ‘A ceia’” e “Au Théâtre (final)” – Sant'Anna insere em sua narrativa elementos do texto teatral:

No camarim. Maquilam-me cuidadosamente, o rosto é uma estilização de palhaço. [...] Faço meus exercícios de respiração e relaxamento, imaginando a atmosfera de densa expectativa que deve pairar no teatro lotado. A mais alta sociedade ocupando, obviamente, os lugares privilegiados. Logo atrás, a classe média, que veste suas melhores roupas para vir ao teatro, embora a moda atual exija um certo toque de displicência. E lá em cima, nas galerias, os estudantes, a juventude, espremidos em cadeiras desconfortáveis. [...] Ao primeiro sinal, levanto-me e visto meu manto dourado com estrelas azuis. [...] Ao segundo sinal, saio para as coxias [...]. Ao terceiro sinal, caminho para o palco. As cortinas já foram abertas, mas, para maior efeito, tudo ainda permanece no escuro. [...] Não há nem mesmo tempo para que o público aplauda o início do espetáculo. Porque os aplausos impediriam ouvir as primeiras notas da Sonata de Frankenstein, executada pela primeira vez no mundo por Ralfo, Primeiro e Único. Executada com apenas um dedo (SANT'ANNA, 1995, p. 197-198).

Nesse fragmento, nota-se a presença de um narrador que, por meio de um discurso irônico, constrói ficcionalmente a representação de um espetáculo imaginário. Para atingir

esse objetivo, Ralfo transforma-se também em um ator da peça teatral criada em seu romance. O que se observa, é que, experimentando outras faces (escritor-personagem-ator), ele se esconde atrás de diversas máscaras ao longo da narrativa, para, assim, compor uma trama ousada.

No “Livro IX”, intitulado “Literatura”, para se tornar um escritor, Ralfo precisa apresentar o seu romance a uma banca examinadora, composta de “ilustres ministros”, que, por sua vez, questionam o seu fazer literário:

Era ali que eu tinha de vir, convocado expressamente pela Comissão Internacional de Literatura, para exame público do meu esboço de romance e a conseqüente aprovação ou desaprovação. A edição futura em milhões de exemplares em dezenas de línguas, tudo isso distribuído aos leitores filiados à “Liga Mundial”. Ou, no caso contrário, a execução total, a destruição ostensiva dos originais e o confinamento à mais terrível e solitária clandestinidade. [...]

- E por que desejais ser admitido nesta gloriosa Confraria?

- O que desejo, senhores – comecei a dizer, após o pigarro de praxe e num rompante de coragem ou de loucura. – O que eu desejo, senhores, é um pouco de prestígio e dinheiro. Algo assim como direitos autorais entrando regularmente e uma casa de campo e viagens pelo mundo, tendo como única contraprestação proferir conferências para otários de todos os tipos. Palestras sobre a fantasmagorização lúdica e simbólica do personagem na obra Ralfo, o homem que escreveu a si mesmo. Ou sobre a organização do caos ou a caotificação da ordem como expressão literária. Ou ainda sobre os parâmetros semi-óticos e ético-molológicos e semântico-moleculares na obra de Ralfo, o Único. E, diante de tanta erudição demonstrada, encontrar uma garota amável e sorridente e de seios pontudos que case comigo e a quem apresentarei aos amigos dependurada em meu ombro e bebendo na fonte de minhas palavras como seu eu fosse o próprio *geniousinperson* em pessoa. Essa minha vocação de latino-americano *peti bourgeois*, mas revolucionário de coração (ah, não fossem os medos e os vícios do corpo e da alma), impregnado sinceramente das revoluções dos intelectos infectos e o povo que como bolos... (SANT’ANNA, 1995, p. 230-233, grifos do autor).

Ao final do exame, a própria arguição se transforma em uma encenação teatral. Nesse momento, Ralfo se torna alvo de inúmeras críticas:

- Porém, mais do que as afirmativas do réu neste recinto; mais do que minhas próprias palavras, deixemos que o livro fale por si mesmo. Tomado em seu conjunto, este livro demonstra, como os senhores devem

ter percebido em sua leitura, o mais completo desprezo pelas regras estruturais do romance, a sutil combinação das partes entre si. Eis que, sem a menor cerimônia e verossimilhança, os capítulos do livro e as aventuras deste senhor vão se acumulando, quase sempre com uma impossível e inadequada relação de causa e efeito. Não fosse o receio de criar mais uma infame terminologia, diríamos que o autor inaugura o *romance desestrutural*. [...]

- Esta seção, por exemplo, recém-saída de uma máquina portátil e intitulada “Au Théâtre”. Além de inverossímil, até mesmo para os padrões mais arbitrários e elásticos, é uma demonstração eloqüente da megalomania e insensatez que se apossaram do autor. Este autor, o acusado, nos oferece uma narrativa delirante e mirabolante, quando é óbvio que tal espetáculo, mesmo como simples exercício de ficção, só poderia ter ocorrido a uma imaginação doentia (SANT’ANNA, 1995, p. 234-235).

As inúmeras considerações feitas pelos “ilustres ministros” sobre a experimentação estrutural praticada por Ralfo se configuram como uma total reprovação de sua escrita, já que a composição e organização de seu romance rompem transgressivamente com os parâmetros fixos e previsíveis do que se convencionou encontrar na narrativa tradicional:

Estórias bem regionais e brasileiras de gente muito simples e comum que morava no campo, onde nada como um homem trabalhando na lavoura e sua mulher amamentando na cozinha uma criança enquanto a cadela da casa dava à luz do outro, mas sem que sentisse o peso da rotina, pois a rotina, se me perdoam mais uma rima, é o fruto da mente doente de pessoas que não sabem viver as coisas e a realidade (SANT’ANNA, 1995, p. 236).

Diante da imposição de uma visão tradicional da literatura brasileira, o romance elaborado por Ralfo é rasgado e jogado no lixo, enquanto que o personagem-autor será condenado à morte, o que transforma todo aquele teatro em uma verdadeira tragédia:

O PROMOTOR: - Ao livro, sugiro que se dê o destino que merece: seja rasgado em pedacinhos e atirado ao lixo. Quanto ao personagem-autor, que seja morto, salgado e esquartejado. E que se entregue depois como repasto aos cães famintos, para que o devorem até o último bocado de suas vísceras e carnes e que o roam até o último farelo de seus ossos e que o bebam até a última gota do seu sangue. [...]

A multidão (enfurecida): - Lincha, lincha, lincha.

O PROMOTOR: - Rasga e lincha, o que exige a turba.

O MINISTRO-GERAL (lavando as mãos): - A voz do povo é a voz de Deus.

- Já ouvi isso em algum lugar – resmungou o Ministro dos Lugares-Comuns.

O CORO DAS CARPIDEIRAS – Pobre Ralfo.

O CORO DAS MARIPOSAS LITERÁRIAS – Ralfo é um tigre de tinta e papel.

O CORO DOS CONTENTES – Rasga, rasga, rasga.

O CHEFE DOS GUARDAS – Seeentido!

RALFO: - O que eu queria era apenas divertir-me um pouco, sem que senhores vestidos de urubu ficassem a me dizer o tempo todo que isso é isso e aquilo é aquilo.

(...)

- Subversão – protestou o Ministro da Ideologia.

- Loucura – disse o Ministro da Santidade.

- Heresia – acrescentou o Ministro da Santidade.

- *Atacar!* – ordenou o Chefe dos Guardas (SANT’ANNA, 1995, p. 239-240).

Ao final do romance, o leitor é novamente surpreendido pela narrativa ao perceber que também essa tragédia não passa de uma farsa, visto que a obra de Ralfo, rasgada pela multidão enfurecida, se reconstrói a partir da união de seus pequenos fragmentos, o que dialoga com o caráter do inesperado das narrativas pós-modernas.

Assim, o que era para ser o fim de Ralfo e de seu romance transforma-se no princípio e no começo, isto é, as premissas iniciais que levam o leitor a questionar os limites da narrativa tradicional dão lugar a reflexões sobre os moldes da literatura contemporânea. Esse repertório de técnicas narrativas utilizado por Sant’Anna para apresentar o seu processo de criação textual é vislumbrando da mesma forma em “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” – conto que dá nome a um dos livros do escritor carioca –, publicado em 1982, uma vez que o narrador faz uma reflexão sobre o próprio ato de criação literária e sobre a possibilidade de diálogo com outras formas artísticas: “O Silviano Santiago diz que eu não deixo viver meus personagens. De fato os meus personagens são antes atores do que personagens. E sempre gostei de escrever as minhas histórias como se elas se passassem num palco” (SANT’ANNA, 1997, p. 307). É apresentada ao leitor, então, uma narrativa que busca, a todo o momento, estabelecer um diálogo com o teatro.

O que se observa no conjunto da obra do autor é que a manutenção dessa estratégia escritural resulta no emprego de uma série de artifícios e máscaras que coloca em evidência uma refinada técnica narrativa que articula o romanesco com o teatral.

Simulacros, romance publicado em 1977, que também estabelece uma relação com o teatro, apresenta uma narrativa permeada por várias peças dirigidas por um cientista norte-americano, Dr. Philip Harold Davis, que logo no início da trama deixa entrever os seus projetos dramáticos:

“Somos uma pequena família”, diz ele. “Ou como um grupo de teatro. Portanto eu quero que vocês se comportem como os personagens. E não como as pessoas que eram anteriormente, certo? A não ser que eu ordene o contrário. Pois muitas vezes se misturam essas pessoas e os personagens, certo?” (SANT’ANNA, 1992, p. 8).

Diante de tal declaração, percebe-se que toda a narrativa será construída a partir da exposição do ato de representar, com personagens tornando-se atores, representando papéis e discutindo o processo de criação literária.

Vale ressaltar que o aspecto criativo da escrita de Sant’Anna é visível também em seus trabalhos mais recentes, como *O livro de Praga: narrativas de amor e arte* (2011) e *Páginas sem glória* (2012). Este é constituído por dois contos e uma novela histórica – que leva o mesmo título ao livro – narrada em tom de depoimento que oscila entre o texto jornalístico e o ensaio. Já o conto “O milagre de Jesus” é escrito em fusão dos formatos de um roteiro de filme e de uma peça de teatro. Por fim, “Entre linhas” é um conto autorreferencial, no qual o narrador, o escritor Fernando, escreve uma pequena novela e pede a uma amiga que a leia. A narrativa se constitui, então, não a partir do enredo de tal obra escrita, mas das observações feitas pela amiga do narrador. Já n’*O livro de Praga: narrativas de amor e arte*, o autor explora as possibilidades de diálogo entre dois gêneros literários: o romance e o conto.

Por meio do diálogo com o teatro (uso de rubricas, de cenários, da presença do autor-diretor, do processo da representação, etc.), Sant’Anna transforma o ambiente de seus livros em um palco onde entra em cena o fazer literário. Para Gleiser Mateus Ferreira Valério (2008, p. 34),

é a partir da apropriação de elementos cênicos que se pode pensar nas situações engendradas por Sérgio Sant’Anna em suas narrativas. Já que para o autor o texto é um palco onde as personagens (atores) agem

representando (encenando) seus cotidianos, suas vidas compostas por trás de máscaras que os constroem (VALÉRIO, 2008, p. 34).

Tal reflexão retoma considerações feitas anteriormente pelo crítico Luiz Costa Lima (1981), que, com propriedade, afirma que aquilo que se tem em literatura, e também em outras artes, faz parte do que se pode chamar de “representações de representações”:

As representações são estas múltiplas molduras em que nos encaixamos sem nos determos [...]. O teatro do mundo, pois, quase deixa de ser uma metáfora; realiza-se mesmo onde não haja ideia de teatro, pois seu espaço se inicia antes de haver um lugar reservado para as encenações. A diferença, por conseguinte, entre o teatro anônimo cujo palco é o mundo e a sala de espetáculos, está em que no primeiro representamos sem saber e no segundo não sabemos o que representamos (LIMA, 1981, p. 221).

Para Costa Lima, o texto é um espaço tanto para o ato de narrar quanto para o encenar/representar, já que a própria narrativa é uma predisposição para a encenação. Por isso, os atores-personagens ao representarem ações corriqueiras e cotidianas, levam os leitores-espectadores não só a questionarem os problemas apresentados como também a revivê-los em pleno palco.

Como se percebe, a narrativa do escritor carioca se configura também como um espetáculo teatral para o leitor que, levado por narradores irônicos e excêntricos, atua como um espectador que questiona as escolhas realizadas pelo autor, aspecto também confirmado por Igor Graciano em estudo crítico relacionado à obra de Sant’Anna:

O ato privado da escrita é exibido ao leitor como um espetáculo ao espectador, num espaço cênico em que não se ignora o público, pelo contrário, existindo mesmo em função dele, consciente dele. Como uma janela propositalmente aberta, o palco mostra o escritor em seu ofício, de maneira que, como se diante de um quadro vivo, é possível vê-lo encenar a si próprio, lançando sobre a página seu intento furtivo e criador (GRACIANO, 2008, p. 42).

Ao se analisar estruturalmente tanto o romance quanto o teatro (o texto dramático e os elementos cênicos), percebe-se que ambos apresentam semelhanças quanto ao caráter narrativo, já que são compostos por personagens, tempo, espaço, enredo, características que facilitam esse entrecruzamento textual. Contudo, não se pode deixar de considerar que há uma diferença entre esses dois gêneros, por exemplo, na forma com a qual o enredo e a temática são conduzidos. Por ser composto de signos verbais e não-verbais, o texto teatral apresenta ao leitor uma narrativa mais “aberta”. Isso ocorre, pois, diante das encenações estabelecidas pelos diálogos entre as personagens, as marcações cênicas propostas pelas didascálias e a própria formação do espaço cênico, o leitor, transformado agora em espectador, é convocado a formar as imagens que comporão o espetáculo cênico. Isso faz ressoar aqui uma emblemática afirmação do escritor Umberto Eco: “o texto é uma máquina preguiçosa que exige do leitor um duro trabalho de cooperação para preencher os espaços do não-dito ou do já-dito que ficou em branco [...], o texto não é outra coisa senão uma máquina pressuposicional” (ECO apud RYNGAERT, 1995, p.3). Jean-Pierre Ryngaert, em seu estudo crítico intitulado *Introdução à análise do teatro*, publicado em 1995, também afirma algo semelhante:

Preguiçoso e esburacado, eis aí dois adjetivos bastante pejorativos para designar o texto teatral. Não é de espantar que o considerem difícil de ler. Esse estatuto de “máquina preguiçosa” devolve a bola para o campo do leitor. Compete a ele descobrir a maneira de alimentar a máquina e inventar sua relação com o texto. Compete a ele imaginar em que sentido os “espaços vazios” do texto pedem para ser ocupados, nem demais nem de menos, para ter acesso ao ato de leitura, e mesmo para sonhar uma virtual encenação. [...] O leitor imaginário, assustado com o trabalho que o espera, corre o risco de ser tentado a tomar um atalho rumo à representação, declarando-se espectador e não mais leitor. Mas as relações que esta mantém com o texto, variáveis segundo épocas, não resolvem tudo. A representação não tem por objetivo tapar os buracos do texto, e uma representação pode revelar-se tão “preguiçosa” quanto um texto, apresentando outros vazios (RYNGAERT, 1995, p. 3-4).

Ao se deparar com esse novo e até mesmo transgressor processo de experimentação textual, o leitor passa a perceber e questionar não só a composição estrutural dessas narrativas, como também a própria representação dos dramas sociais, daquilo que é e daquilo que poderia ser (ficção):

Na verdade, pode-se também dizer que toda a prosa do autor é uma ficção sobre a possibilidade de representação, como se a realidade referencial já surgisse filtrada pelo ato de representar. Ou ainda, como se a ficção fosse efetivamente a realidade, pois, para ele, ficcionalizar parece ser, de alguma forma, submeter a realidade ao crivo de várias linguagens entrecruzadas, numa tentativa de aprisioná-la ou mesmo aniquilá-la a qualquer custo. Estabelece-se, pois, uma inconstante permeabilidade entre o real e o ficcional que, dessa forma, insinua uma dimensão estratégica no arcabouço significativo: a de um jogo capcioso entre aquilo que *é* o que *poderia ser*... (PELLEGRINI, 2008, p. 103, grifos da autora).

O que se observa, portanto, é que esse diálogo entre o romance e o teatro executado por Sérgio Sant'Anna é uma forma de o escritor mostrar que sua prosa é uma ficção sobre as possibilidades e impossibilidades de se representar a realidade. Vale ressaltar que essa mistura de formas artísticas no processo de composição das narrativas não é um privilégio do escritor carioca, visto que outros escritores da pós-modernidade também “cometem” suas transgressões em relação à literatura tradicional.

2 DA TEORIA DOS GÊNEROS À EXPLOSÃO DO ROMANCE

Os gêneros não são espartilhos sufocantes nem moldes fixos, mas estruturas que a tradição milenar ensina serem básicas para a expressão do pensamento e de certas formas de ver a realidade circundante. Sua função é orientadora, guiadora e simplificadora.

Massaud Moisés, *A criação literária*.

POESIA: “words set to music” (Dante via Pound), “uma viagem ao desconhecido” (Maiakóvski), “cernes e medulas” (Ezra Pound), “a fala do infalável” (Goethe), “linguagem voltada para a sua própria materialidade” (Jákobson), “permanente hesitação entre som e sentido” (Paul Valéry), “fundação do ser mediante a palavra” (Heidegger), “a religião original da humanidade” (Novalis), “as melhores palavras na melhor ordem” (Coleridge), “emoção relembrada na tranquilidade” (Wordsworth), “ciência e paixão” (Alfred de Vigny), “se faz com palavras, não com idéias” (Mallarmé), “música que se faz com idéias” (Ricardo Reis/Fernando Pessoa), “um fingimento deveras” (Fernando Pessoa), “criticism of life” (Mathew Arnold), “palavra-coisa” (Sartre), “linguagem em estado de pureza selvagem” (Octávio Paz), “poetry is to inspire” (Bob Dylan), “design de linguagem” (Décio Pignatari), “lo imposible hecho posible” (García Lorca), “aquilo que se perde na tradução” (Robert Frost), “a liberdade da minha linguagem”.

Paulo Leminski, “Limites ao léu”.

Massaud Moisés (1971), ao afirmar que “os gêneros não são espartilhos sufocantes nem moldes fixos”, demonstra que uma narrativa, mesmo que pertencente a um determinado gênero por apresentar estruturas que conduzem à sua classificação, é um local

aberto para constantes transformações e inovações. Percepção que pode ser comprovada por Paulo Leminski em seu poema *Limites ao Léu*, que, a partir do título, revela que não há uma definição exata e muito menos limites para a arte e para a criação literária –, fato que põe em discussão a tradição dos gêneros literários.

Logo, se o texto torna-se um espaço aberto para que o escritor possa experimentar a sua linguagem e a sua escrita, possibilitando a assimilação de outros recursos artísticos e até outros gêneros, como filiá-lo a um determinado gênero literário?

A caracterização dos gêneros, tomando por vezes feições normativas, ou apenas descritivas, apresentando-se como regras inflexíveis ou apenas como um conjunto de traços, os quais a obra pode apresentar em sua totalidade ou predominantemente, vem diferenciando-se a cada época. Em defesa de uma universalidade, muitos teóricos chegam mesmo a considerar o gênero como categoria imutável e valorizar a obra pela sua obediência as leis fixas de estruturação, pela “pureza”. Enquanto outros, em nome da liberdade criadora de que deve resultar o trabalho artístico, defendem a mistura dos gêneros, procurando mostrar que cada obra apresenta diferentes combinações de características dos diversos gêneros (SOARES, 2001, p.7-8).

E é justamente essa dificuldade de propor definições e estabelecer limites que é encenada pelo poema *Limites ao Léu*. Ao tentar definir o que é poesia, Leminski inova tanto pela estrutura que foge do padrão tradicional do texto quanto pelas afirmações escolhidas – as quais são propostas por poetas e críticos advindos de diferentes contextos e tradições, fato que acarreta até certa divergência em relação ao conceito de poesia. Por outro lado, são essas dissonâncias que mostram realmente que não há uma definição exata para o que se quer alcançar. Na verdade, conceito de poesia pode ser todas essas colocações assinaladas por Leminski ou nenhuma delas, tudo dependerá, portanto, da percepção do autor. Visão também confirmada por Maria Esther Maciel em seu estudo, “Poesia à Margem do Verso”:

Se, por um lado, tais definições apontam várias possibilidades de se capturar — nos limites provisórios de uma frase ou um verso — a multiplicidade inerente ao objeto, por outro, indiciam também o próprio malogro de qualquer tentativa de sua circunscrição a esses mesmos limites. Isso, porque a poesia é todas essas e outras coisas, dependendo

dos contextos, pretextos, linhagens, perplexidades ou demandas de cada poeta, podendo inclusive não ser nenhuma delas. E é para dizer dessa impossibilidade de se fixar um conceito para o que está sempre em movimento, que Leminski lança, ao final, uma definição que funciona como uma leitura em contraponto de todas as definições arroladas: “a poesia é a liberdade de minha linguagem”. Em outras palavras, ela se indefine ou se infinitiza na potencialidade de ser livre, de levar às últimas consequências ou colocar a descoberto os próprios limites da linguagem (MACIEL, 2006, p. 29)¹².

Diante das considerações apresentadas, percebe-se que Paulo Leminski ao não definir um caminho para se conceber a poesia, mas vários conceitos que tentam defini-la, mostra que o poeta deve romper os limites que cerceiam o seu fazer literário. Ou seja, para Leminski a criação literária acontece mediante a “liberdade de linguagem” – a qual propicia ao poeta a possibilidade de experimentar a escrita em seu texto.

Por compreender que a literatura origina-se não apenas do trabalho com a palavra, mas também da liberdade em como se constrói essa linguagem, verifica-se que não é possível traçar uma linha única, objetiva e homogênea para essa manifestação artística. Ao contrário disso, os avanços e as transformações estabelecidas pela modernidade contribuíram para que a literatura rompesse com algumas tradições, por exemplo, as regras e os limites que de acordo com a teoria clássica demarcam os gêneros literários. Isso significa que para alguns teóricos:

Podemos abandonar, de uma vez por todas, a ilusão de que a categoria “literatura” é “objetiva”, no sentido de ser eterna e imutável. Qualquer coisa pode ser literatura, e qualquer coisa que é considerada literatura, inalterável e inquestionavelmente – Shakespeare, por exemplo -, pode deixar de sê-lo. Qualquer ideia de que o estudo da literatura é o estudo de uma entidade estável e bem definida, tal como a entomologia é o estudo dos insetos, pode ser abandonada como uma quimera (EAGLETON, 1997, p. 14-15).

Portanto, nota-se que os avanços e as transformações que acompanharam a sociedade, principalmente durante o século XIX e XX, contribuíram para que a literatura e, conseqüentemente a reflexão feita sobre ela, rompessem de modo mais efetivo com

¹² Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1568/1303>>. Acessado em 22 abril de 2013.

algumas tradições, por exemplo, as regras e os limites traçados pela teoria clássica dos gêneros literários. Fato que resultou no investimento mais contundente das obras literárias no campo da mistura de gêneros.

Em suma, por acompanhar o dinamismo instaurado pela modernidade e perceber que o texto nasce a partir da liberdade de criação, ou seja, do próprio fazer literário e da elaboração estética, a literatura cada vez mais embaralhou as fronteiras dos gêneros literários, investindo no diálogo com outras formas artísticas. Tal estado de coisas torna-se evidente, em especial, no romance, gênero híbrido por natureza, sendo que nesta pesquisa daremos ênfase às marcas teatrais que se fazem presente na ficção de Sérgio Sant'Anna. Isso se justifica, pois, em sua natureza:

vários são os pontos que unem as narrativas tais como o romance, a novela, o conto, ao gênero dramático – afinal tudo são histórias, com personagens, vivendo experiências num recorte temporal e espacial. A destinação do dramático ao espetáculo com atores desfaz, entretanto, a uniformidade das estratégias. [...] Em suma, se não nos interessa mais pensar na origem dos gêneros, que se perde numa pré-história, é preciso ainda que os estudos literários assumam os gêneros como possibilidades ilimitadas e concretudes datadas (PAULINO & WALTY, 1992, p. 38-39).

Dentro desse contexto, a Literatura enquanto manifestação artística assume cada vez mais a necessidade de repensar a própria construção literária, principalmente no que diz respeito à narrativa. Mostrando que esse texto pode nascer tanto da mescla estrutural entre os gêneros, quanto do questionamento e rupturas de algumas regras tradicionais.

Na literatura moderna o experimentalismo e a reinvenção – características ressaltadas pelo período vanguardista – foram assimilados pelos escritores e representados em suas obras. Essa situação vem demonstrar que a arte, em geral, é capaz de buscar inúmeras formas e exercício da representação. Portanto, o escritor compreende a necessidade de romper os limites do texto, pois, ao executar essa ação, conseguirá reinventar a si mesmo e sua escrita. Esse ponto de vista é também compartilhado por diferentes teóricos da literatura, como fica evidente na citação a seguir do estudo de Angélica Soares acerca dos gêneros literários, quando a autora aponta que:

Luiz Costa Lima chama-nos a atenção, em “A questão dos gêneros”, para o fato de que Bakhtin se voltaria para outro fator na concepção do gênero: a percepção. Além dos traços de linguagem, era necessário que se levassem em conta as expectativas do receptor, bem como a maneira como a obra literária capta a realidade. Segundo ele, era como se “filtros” se colocassem entre as obras e a realidade, selecionando-a de diferentes formas. Esses “filtros” não só permitiam distinguir o literário do não-literário, mas também apontariam tratamentos específicos para cada gênero (SOARES, 2001, p. 17).

Assim, a prática da inovação literária não se concretiza apenas pela linguagem, mas também pelos recursos artísticos utilizados pelo escritor na estruturação de seu texto, com a finalidade de criar vias para se representar a realidade. E é justamente pela necessidade de representação do texto que se deve repensar a construção da própria narrativa, como também ponderar a sua classificação no que tange aos padrões dos gêneros literários.

2.1 Da tradição à ruptura dos gêneros literários: um breve apanhado

A arte que se faz com a ideia e, portanto, com a palavra, tem duas formas – a poesia e a prosa. Poesia e prosa não se distinguem senão pelo ritmo.

Fernando Pessoa, *Poesia e prosa*.

Fernando Pessoa, poeta modernista português, afirma que “Poesia e prosa não se distinguem senão pelo ritmo”, ou seja, ambos os textos são tão similares esteticamente que se confundem. Logo, isso possibilita a poesia estar na prosa e a prosa estar na poesia – jogo textual que colabora no processo de inovação do próprio texto. Diante das transformações sofridas no processo de composição textual, torna-se difícil classificar o texto literário. Assim, a presente seção tem como objetivo pontuar algumas questões acerca dos gêneros literários. Para isso a análise apresentará a origem da teoria dos gêneros que está vinculada à tradição da Antiguidade greco-romana até as transformações sofridas pela narrativa – aspecto que dificulta uma classificação pontual.

Desde Platão e Aristóteles, na Grécia clássica, percebe-se a preocupação em categorizar as obras literárias com base na forma e no tema, ou de acordo com os princípios aristotélicos instituídos na *Poética* (1997), a partir dos meios (ritmo e metro), objetos (homens e ações) e modos (narrativa, drama):

assim como alguns imitam muitas coisas figurando-as por meio de cores e traços (uns graças à arte; outros, à prática) e outros o fazem por meio da voz, assim também ocorre naquelas mencionadas artes; todas elas efetuam a imitação pelo ritmo, pela palavra e pela melodia, quer separados, quer combinados. Valem-se, por exemplo, apenas da melodia e ritmo a arte de tocar flauta e a da cítara, mais outras que porventura tenham a mesma propriedade, tal como a das fístulas; já a arte da dança decorre apenas ao ritmo, sem a melodia; sim, porque os bailarinos, por meio de gestos ritmados, imitam características, ações (ARISTÓTELES, 1997, p. 19).

A partir do fragmento proposto, Aristóteles confirma a necessidade de se classificar a arte pela via da representação, ou seja, pela mimese artística. Partindo dessa percepção e do estudo apresentado por Angélica Soares a respeito dos gêneros literários, a imitação artística ocorrerá tanto pela ordem estética quanto pela linguagem utilizada pelo autor. Logo, é pela forma como se realiza a representação que poesia ditirâmbica, bem como a tragédia e a comédia, e a epopeia são classificadas.

Ao guiar-se por preocupações de ordem estética, Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) recusa a hierarquia platônica na *Poética* uma nova percepção do processo de *mimesis* artística. [...] A ênfase na diferença entre o mundo empírico e a realidade da arte leva o filósofo a valorizar o trabalho poético e a se voltar para o estudo de seus modos de constituição, a fim de detectar as diferentes modalidades ou gêneros de poesia (SOARES, 2001, p. 9-10, grifos da autora).

Por outro lado, essa classificação inicial não permanecerá estática, ao contrário disso, ela acompanhará as transformações sofridas pela literatura ao longo do contexto histórico. No período medieval, em função das rigorosas poesias trovadorescas (cantigas de amor, amigo, escárnio e maldizer), os gêneros recebem novos conteúdos. Com a retomada da tradição clássica no século XVI, os textos literários se veem novamente presos

aos modelos tradicionais. Mas, é a partir da segunda metade do século XVIII, com os momentos iniciais que introduziriam o Romantismo, que a variabilidade dos gêneros ganha força.

A liberdade de criação permanece como bandeira dos românticos que, embora não apresentassem uma solução única para a questão dos gêneros, aceitaram a existência destes e propuseram suas teorias sempre apoiadas no princípio de derrubada das regras clássicas e do conceito de *mimesis* reduzido à imitação de modelos, no qual elas se baseavam. O relacionamento entre a autonomia do escritor na estruturação da obra e a teoria dos gêneros levou, por exemplo, Friedrich Schlegel (1772-1829), um dos grandes filósofos do Romantismo, a observar, em seu *Diálogo sobre poesia*, que da fantasia do poeta não podiam resultar obras caóticas, cada uma delas devendo construir-se de acordo com o gênero a que pertencessem, embora mantendo características peculiares (SOARES, 2001, p. 14, grifos da autora).

A partir das reflexões propostas por Angélica Soares em seu estudo percebe-se a dificuldade em estabelecer limites para os gêneros literários, já que os mesmos podem apresentar semelhanças que possibilitem a mistura entre eles, como também dialogar com outras formas artísticas. Mas, para adentrar no âmbito dessa discussão, é necessário compreender a tradição que marca a origem e delinea a estrutura dos gêneros literários, como também as novas necessidades estéticas que surgiram a partir do século XIX – e que permanecem até hoje – rompendo as barreiras que definiam as fronteiras entre um gênero e outro.

Assim, partindo da significação etimológica da palavra gênero (do latim *gênus*, *êris*, “nascimento, descendência, origem; raça, tronco”), o estudioso Massaud Moisés conclui que “em Literatura, [gênero] deve designar famílias de obras dotadas de atributos iguais ou semelhantes”. E acrescenta, conforme uma das epígrafes deste capítulo, que os gêneros não se configuram como moldes fixos, mas estruturas de pensamento e expressão colhidas pela tradição, tendo a função de orientar, guiar e simplificar.

A afirmação de Massaud Moisés acarreta uma reflexão acerca da configuração dos gêneros literários, já que os parâmetros estipulados pela tradição clássica são apenas um “fio condutor”, ou seja, um direcionamento para possíveis caracterizações do texto literário, e não um delimitador com regras capazes de engessar a capacidade criativa do

escritor e principalmente do leitor. Aspecto também confirmado e desenvolvido por Mikhail Bakhtin ao tratar das características dos gêneros literários:

Não há razão para minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso e a consequente dificuldade quando se trata de definir o caráter genérico do enunciado. Importa, nesse ponto, levar em consideração a diferença essencial existente entre o gênero de discurso *primário* (simples) e o gênero de discurso *secundário* (complexo). Os gêneros secundários do discurso — o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. - aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica (BAKHTIN, 1997, p. 282).

Desde a Grécia antiga (cerca de 350 a.c), a classificação das obras literárias em gêneros é um desafio para os estudiosos. Em sua *Poética*, Aristóteles estabelece uma diferenciação entre gêneros com base nas diferentes maneiras de imitação:

A epopeia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo e, em sua maior parte, a arte do flautista e do citaredo, todas vêm a ser, de modo geral, imitações. Diferem entre si em três pontos: imitam ou por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma (ARISTÓTELES, 1997, p. 19).

A partir do pensamento do filósofo grego, a teoria clássica dos gêneros chegou à distinção em três gêneros, que até hoje é apresentada nos manuais didáticos: gênero épico (narrações de fatos grandiosos, centrados na figura de um herói); gênero dramático (textos destinados para a representação cênica, ora na forma de tragédia, ora na forma de comédia); e gênero lírico (textos de caráter emocional, centrados na subjetividade dos sentimentos da alma).

A partir dessa época, sempre que os conceitos de arte e sua representação do mundo passam por questionamentos, rupturas, estabelecimento de uma nova ordem, o enquadramento da produção literária em gêneros volta a ser discutido. Foi o que ocorreu, por exemplo, em Roma, no Renascimento, no Romantismo e ao longo do século XX com seus movimentos de ruptura.

Assim, o pensamento crítico sobre arte chega ao século XXI, entre outras coisas, embebido pela herança do que se convencionou chamar de arte moderna, que rompeu as barreiras que definiam as fronteiras entre um gênero e outro. Haja vista que ao definir o gênero partindo simplesmente da estrutura estética da obra, o objeto perde a sua individualidade e o seu nome, ou simplesmente deixa de ser.

Para que isso não ocorra, é necessário que o leitor avalie individualmente todos os recursos estéticos utilizados pelo escritor para compor o texto literário. Assim, poderá questionar não só as escolhas feitas pelo autor em seu processo de criação textual, como também a funcionalidade desses recursos ao longo da narrativa.

Em torno da possibilidade de diálogo entre a narrativa, outros gêneros textuais e demais formas artísticas (música, cinema, teatro, televisão, artes plásticas e pintura), afirma Bakhtin que

a riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa. Cumpre salientar de um modo especial a *heterogeneidade* dos gêneros do discurso (orais e escritos), que incluem indiferentemente: a curta réplica do diálogo cotidiano (com a diversidade que este pode apresentar conforme os temas, as situações e a composição de seus protagonistas), o relato familiar, a carta (com suas variadas formas), a ordem militar padronizada, em sua forma lacônica e em sua forma de ordem circunstanciada, o repertório bastante diversificado dos documentos oficiais (em sua maioria padronizados), o universo das declarações públicas (num sentido amplo, as sociais, as políticas). E é também com os gêneros do discurso que relacionaremos as variadas formas de exposição científica e todos os modos literários (desde o ditado até o romance volumoso). Ficaríamos tentados a pensar que a diversidade dos gêneros do discurso é tamanha que não há e não poderia haver um terreno comum para seu estudo: com efeito, como colocar no mesmo terreno de estudo fenômenos tão díspares como a réplica cotidiana (que pode reduzir-se a uma única palavra) e o romance (em vários tomos), a ordem padronizada que é imperativa já por sua entonação e a obra lírica profundamente individual, etc.? A diversidade funcional parece tornar os traços comuns a todos os gêneros do discurso abstratos e inoperantes (BAKHTIN, 1997, p. 280-281).

O posicionamento teórico de Mikhail Bakhtin reitera o caráter problemático dos estudos que se voltam à questão dos gêneros, dos riscos de se tentar estabelecer regras e

limites para os textos literários. Além disso, os escritores da modernidade irão questionar profundamente a prática da literatura e sua inserção na sociedade, postura esta que atingirá os contemporâneos, inserido nessa classificação Sérgio Sant'Anna, que buscam testar a todo o momento o processo de composição de sua escrita. Fato que acarreta a criação de obras literárias, no caso específico de interesse deste estudo, narrativas, marcadas pela mistura de gêneros.

Todavia, essa mistura de gêneros pode dificultar a percepção do leitor e ao mesmo tempo fazê-lo questionar a categorização de determinado texto em um gênero, levando-o a perceber que a obra literária não é um espaço marcado por limites, mas um local aberto para os diálogos e as grandes transformações. Diante dessas mudanças, caberá ao leitor se lançar às novas nuances adotadas pelo texto literário, que se configura como um espaço de experimentação de novos recursos estéticos e de reflexão sobre a própria linguagem literária.

Assim, no capítulo “A questão dos gêneros literários”, do livro *Teoria da literatura*, as pesquisadoras Graça Paulino, Ivete Walty e Vera Casa Nova confirmam essa percepção, quando afirmam que é

preciso que se questione o caráter redutor dessa divisão em dois modos exclusivos de pensar-se a configuração genérica dos textos literários, especialmente porque a história das relações entre as obras não é tão simples, pois inclui posições conflituosas em qualquer tempo e sociedade (PAULINO et al., 1992, p. 36).

Diante dessa instabilidade teórica realçada pelos novos parâmetros partilhados pelos textos literários, os gêneros poderão ser compreendidos de modo mais eficiente pelo viés das chamadas estratégias discursivas fundamentais, ou seja, através de formas básicas e elementares de trabalho estético da linguagem. A narrativa, por exemplo, exige enredo, rarefeito que seja, temporalidade em curso, espacialidade, personagens e foco narrativo; enquanto que a poesia melhor se tem caracterizado quando se estabelece a sua definição a partir da condensação verbal de um eu poético em seu modo de construção de mundos e da utilização de uma linguagem marcada pela presentificação.

Desse modo, é importante ressaltar que as estratégias discursivas utilizadas pelo escritor não garantem a pureza do gênero nem a sua imutabilidade, já que

essas estratégias podem evidentemente, misturar-se sem que uma anule a outra. Trata-se de uma conquista moderna, sim, essa mistura, mas é bom lembrar que as tragédias de Shakespeare já tinham passagens cômicas, ao contrário das de Racine, que levaram o “pathos” grego mais a sério (PAULINO et al., 1992, p. 37).

Com o advento do Romantismo e as transformações temáticas e estéticas que marcaram a ascensão do romance – as quais se pautavam na liberdade criadora e despreocupação com a forma –, propiciou-se uma nova visão sobre a assimilação de outras formas artísticas para a narrativa, já que o próprio escritor percebeu que essa mistura de gêneros no processo de composição da narrativa evidencia e contribui para o próprio fazer literário. Haja vista que

os gêneros, como outros cânones literários, estão assentados, simultaneamente, em “esquemas” constituídos tanto pelo repertório textual dos leitores quanto dos escritores. É a partir da leitura que também estes, os escritores, formam seus modelos de gêneros, muitas vezes sem ter consciência do processo. Isso não significa que estes arquétipos sejam fechados e estáticos. Pelo contrário, são princípios dinâmicos. O que não se pode ignorar é sua existência concreta na história da literatura, a qual, até hoje, não conseguiu, em nome da liberdade de criação, desfazer as teias em que se enredam textos e escritores, assim, bem menos solitários do que aparentam ser (PAULINO et al., 1992, p. 38).

O fragmento em questão mostra que é a partir das leituras feitas pelos autores, que estes criam os seus modelos textuais. Ou seja, são essas referências que atuarão no processo de criação literária, propiciando ao escritor liberdade para ampliar a sua escrita. Portanto, mesmo diante do cânone que limita e cria regras fixas aos gêneros literários, a literatura não perdeu o seu objetivo principal: o de estar em constante transformação. Já que o texto em sua essência é um espaço próprio para a experimentação, aspecto que contribui para a originalidade e mutabilidade estrutural do texto. Visão que é também compartilhada por Yves Stalloni (2001, p. 176-177):

A rigidez desse postulado não poderia conviver com o direito à originalidade dos criadores. Se, a rigor, a época clássica pôde conformar-se a modelos codificados por teóricos, o século XVIII e, sobretudo, o romantismo, mostraram-se arredios a toda e qualquer prescrição redutora. A obra “moderna” se caracteriza, para época romântica, por sua dimensão inclassificável, única, e até mesmo transgressiva. [...] Inúmeros autores do século XIX, especialmente Baudelaire e Mallarmé, vão reclamar sua adesão a essa posição, que consiste em recusar, em nome da liberdade do gênio criador, o arbitrário das categorias literárias.

A partir dessa afirmação proferida por Stalloni (2001), nota-se que a tradição que permeia a teoria dos gêneros literários teve que se adequar às novas percepções da modernidade. Uma vez que os escritores compreenderam que a rigidez e os limites impostos pelo cânone se tornariam obstáculos, tanto para a originalidade quanto ao próprio fazer literário – características fundamentais e que regem a nova postura literária. Consequentemente, a classificação genérica sofreu com diversos questionamentos feitos em nome da liberdade de criação, do direito à mistura e da recusa da rigidez taxonômica. Fato que se confirma por meio dos estudos críticos realizados por Yves Stalloni (2001, p. 175):

Todo crítico literário vigilante, depois de ter observado a convergência temática ou formal de certos textos, sucumbe ao desejo de elaborar um modelo, composto híbrido ou subproduto dissidente, que ele batizaria de gênero. Desde que uma forma literária tenha se desenvolvido suficientemente para atingir o estatuto de “gênero”, ela produz variações que acarretam ramificações novas, depois os subgêneros também se fracionam, e assim por diante. Se levássemos até o fim essas operações de cisão, chegaríamos ao caso extremo em que cada obra, resultante de uma cascata de subdivisões, constituiria um caso particular e único. O que significaria, evidentemente, proclamar a liquidação da noção de gênero.

Diante das ponderações propostas por Stalloni, percebe-se claramente a necessidade de romper com as amarras que permeiam os estudos dos gêneros literários, visto que a própria crítica, ao se deparar com determinados textos, compreende que os mesmos não se adéquam aos moldes tradicionais em função da temática abordada ou dos recursos artísticos utilizados pelo escritor. Assim, mesmo sendo vistos como construções complexas e históricas e como tais devem ser considerados, os gêneros literários (em específico, o

romance) não são formas fixas ou fôrmas prontas. Eles mudam de acordo com novas configurações político-sociais, expressando questões decisivas para um determinado contexto, promovendo novas perspectivas artísticas e interpretativas.

2.2 A transformação do gênero romance

O romance foi, a partir do Romantismo, um excelente índice dos interesses da sociedade culta e semiculta do Ocidente. A sua relevância no século XIX se compararia, hoje, a do cinema e da televisão.

Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*.

A epígrafe que abre esta seção anuncia, por meio de uma demarcação histórica, a abrangência do romance no Ocidente. De acordo com Alfredo Bosi, é no Romantismo (início do século XIX, no Brasil) que a prosa ganha uma nova estética e outra finalidade – uma vez que o período em questão é contemplado pela liberdade criadora e despreocupação com a forma. Ian Watt, em *Ascensão do Romance* (1990), assinalou que a princípio não há limites claros que propiciem uma definição para o romance. Por isso afirmou que diante de tal forma de texto é necessária

uma definição bastante estrita para excluir tipos de narrativas anteriores e, contudo bastante ampla para abranger tudo que em geral se classifica como romance. Quanto a isso os romancistas não nos ajudam muito. É verdade que Richardson e Fielding se consideravam criadores de uma nova forma literária e via em sua obra uma ruptura com a ficção antiga; porém nem eles nem seus contemporâneos nos forneceram o tipo de caracterização do novo gênero do qual precisamos; na verdade sequer assinalaram a diversidade de sua ficção mudando-lhe o nome – o termo “romance” só se consagrou no final do século XVIII (WATT, 1990, p. 11-12).

Assim, por não apresentar uma demarcação clara, o romance consolidou-se com o objetivo de narrar fatos que sucederam e sucedem o âmbito da sociedade e que estão diretamente ligados a um novo público leitor: o burguês. Contudo, é importante ressaltar

que um germe da noção de narrativa encontra-se na tradição clássica com a epopeia, texto destinado a narrar fatos históricos de caráter grandioso e de interesse nacional e social – que, de acordo com os estudos realizados por Aristóteles em *Poética*, é caracterizada por

ter as mesmas espécies que a tragédia: simples, complexa, de caráter ou patética. Seus componentes, fora a melopéia e o espetáculo, são os mesmos; ela requer, com efeito, peripécias, reconhecimentos e desgraças; ademais, os pensamentos e a linguagem precisam ser excelentes. De todos esses componentes usou Homero pela primeira vez e cabalmente. Realmente, dos dois poemas, ele compôs simples e patética, a *Ilíada*; complexa, toda de reconhecimentos e de caráter, a *Odisséia*. Além disso, superou a todos na linguagem e nas idéias. A epopeia difere da tragédia na extensão da composição e no metro. (...) na epopeia, por se tratar duma narrativa, é possível representar muitas partes como simultâneas; sendo pertinentes essas partes, engrossa-se o volume do poema. Isso contribui para a opulência; bem assim, a variedade e a diversificação dos episódios, pois a monotonia não tarda a entediar a platéia e acarretar o malogro das tragédias (ARISTÓTELES, 1997, p. 46-47).

Ou seja, a epopeia apresenta juntamente com todos os elementos narrativos (enredo, tempo, espaço, personagens e narrador) uma atmosfera permeada pelo maravilhoso que, em torno de acontecimentos históricos voltados ao destino da uma coletividade, reúne mitos, heróis e deuses, podendo-se apresentar em prosa e verso. É válido ressaltar ainda que a narrativa épica é, em sua origem, atrelada a toda uma tradição oral, isto é, o Aedo inspirado pelas musas cantará os grandes feitos de heróis e deuses.

Essa figura do Aedo irá se desdobrar na figura do narrador (oral) que contará e intercambiará suas experiências. Mas com o passar dos anos, esse mesmo narrador que se utilizava de suas experiências para transmitir conselhos ou até mesmo a sabedoria é silenciado justamente pela incapacidade de compartilhar aquilo que vivenciou. De acordo com Walter Benjamin (1994, p. 198),

com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, não tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente

desmoralizadas que a experiência estratégia pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes.

Logo, a barbárie impediu que o indivíduo compartilhasse com a coletividade as suas lembranças, já que não havia linguagem para se narrar as consequências ocasionadas pela guerra: mortes, sofrimentos, miséria e problemas econômicos. E é justamente em função do trauma que o indivíduo priva-se de sua fala, visto que o ato de narrar seria capaz de conservar a memória, pois, ao narrá-la, todo o seu passado novamente seria reconstituído. Ainda nas palavras de Benjamin (1994, p. 210): “A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte”.

Para ele, é a partir da memória, iluminada pela musa Mnemosyne, que a narrativa épica germina e perdura pela voz do narrador. Assim, as lembranças se materializarão por meio do registro escrito utilizado pelo narrador, o qual recorrerá às mais variadas formas épicas para estabelecer o seu próprio texto. É diante de todo esse trabalho de criação textual que Benjamin anuncia que o nascimento do romance se dá no seio da epopeia.

Mnemosyne, a deusa da reminiscência, era para os gregos a musa da poesia épica. Esse nome chama a atenção para uma decisiva guinada histórica. Se o registro escrito do que foi transmitido pela reminiscência – a historiografia – representa uma zona de indiferenciação criadora com relação às várias formas épicas (como a grande prosa representa uma zona de indiferenciação criadora com relação às diversas formas métricas), sua forma mais antiga, a epopeia propriamente dita, contém em si, por uma espécie de indiferenciação a narrativa e o romance. Quando no decorrer dos séculos o romance começou a emergir do seio da epopeia, ficou evidente que nele a musa épica – a reminiscência – aparecia sob outra forma que na narrativa (BENJAMIN, 1994, p. 211).

Assim, as lembranças serão materializadas por meio do registro escrito utilizado pelo narrador, o qual recorrerá as mais variadas formas épicas para estabelecer o seu próprio texto. É diante de todo esse processo de criação da narrativa que Benjamin afirma que entre as formas épicas encontra-se o romance. Ao proclamar o nascimento do

romance, o crítico faz questão de traçar algumas diferenças desse texto em relação à narrativa épica, como, por exemplo, o fato de a reminiscência ser a musa da epopeia e geradora da própria narrativa.

Para ele, a reminiscência é a memória que se transmite de geração a geração e que é também transformada em outras histórias; já a rememoração presente no romance tem a função de reavivar algumas lembranças, as quais serão simplesmente refletidas pelo leitor não propiciando a ele que tais fatos se desdobrem em outras histórias. Ou seja, a rememoração delimita e circunscreve o espaço do narrado.

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as narrativas constituem entre si. [...] Em outras palavras, a rememoração, musa do romance, surge ao lado da memória, musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na reminiscência (BENJAMIN, 1994, p. 211, grifos do autor).

Diante desse cenário, Walter Benjamin mostra que o surgimento do romance propiciará o desaparecimento da epopeia, já que o propósito dessa nova narrativa no âmbito de uma sociedade burguesa – marcada por transformações industriais e tecnológicas ocorridas no século XIX –, pauta-se em registrar fatos e acontecimentos que compõem esse novo cenário.

O romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento. Quando esses elementos surgiram, a narrativa começou pouco a pouco a tornar-se arcaica; sem dúvida, ela se apropriou de múltiplas formas, de novo conteúdo, mas não foi determinada verdadeiramente por ele (BENJAMIN, 1994, p. 202).

Assim, o aparecimento e desenvolvimento do romance podem ser justificados a partir dos seguintes aspectos: presença de uma sociedade consumidora representada pela aristocracia rural, profissionais liberais e jovens estudantes – pois buscavam por

“entretenimento”; e o jornalismo que vivia seu primeiro grande impulso e fazia crescer a divulgação em massa de folhetins.

Respondendo às exigências do público leitor, surgiram romances cujo enredo girava em torno da descrição dos costumes urbanos e de amenidades do campo, ou que apresentavam imponentes selvagens, personagens concebidos pela imaginação e ideologias românticas, com os quais o leitor se identifica, pois retratavam uma “realidade” que lhe convinha.

Diante dessa nova postura instituída pelas diretrizes do século XIX, o romance criou narrativas embasadas no sentimento individual e nos anseios de uma época. É nesse contexto, que o espaço do jornal denominado folhetim irá generalizar o modo de publicação desse tipo de ficção, embora, conforme salienta Marlyse Meyer, “se todos os romances, em média, passam a ser publicados em folhetim, nem todos são romances-folhetins.” (1996, p.60).

Portanto, o romance se fortalece como produto da sociedade burguesa ao construir histórias que giram em torno de questões individuais,

cujo filtro é indispensável para se ler o social. Além disso, há que se levar em consideração que a circulação dessa espécie literária coincide com o aumento do público leitor, numa época em que o livro se torna objeto de consumo pessoal, e a imprensa alarga seus domínios. Como nessa época o estilo vigente era o romântico, a palavra romance se confundiu com o sentido de história de amor. No entanto, formas narrativas variadas se conjugam sob esse rótulo, que abrange espécies diversas: romances políticos, romances policiais e de terror, romances históricos, romance de tese, etc. (PAULINO et al., 2001, p. 142-143).

Nas décadas que sucederam à Independência do Brasil, os romancistas empenharam-se no projeto de construção de uma cultura/identidade brasileira autônoma. Esse projeto exigia dos escritores o reconhecimento e dimensionamento através da escrita da identidade do povo, da língua, das tradições e também das diferenças regionais e culturais. Em meio a esse novo cenário literário marcado por uma sociedade pouco urbanizada, portanto ainda caracterizada por uma rede pouco variada de relações sociais, o romance não pode realmente lançar-se desde logo ao estudo das complicações psicológicas. O advento da burguesia criava, porém, novos problemas de ajustamento de

conduta. O romance se desdobra numa larga frente que não cessaria de se ampliar e refinar, uma vez que a burguesia ansiava por uma literatura que enfocasse seu próprio tempo, seus problemas e sua forma de viver (cf. CANDIDO, 1997).

Diante dessa necessidade, o romance, por relatar acontecimentos da vida cotidiana e por dar vazão ao gosto burguês pela fantasia e pela aventura, tornou-se o mais importante meio de expressão artística dessa classe. Para cumprir tal finalidade, os escritores da época tiveram que repensar a composição estética dessa narrativa, já que a proposta literária do período em questão baseava-se na espontaneidade e na liberdade criadora.

Assim, o romance passa ser visto como:

fruto da pura espontaneidade. Não pode nem deve ser retocado, torneado e acabado, por critérios artesanais de perfectibilidade. O processo de criação surge todo e inteiro, na completude da expressão autêntica e sincera. Assim, o valor da obra passa residir em algo que não está nela objetiva e formalmente, e sim subjetivamente no seu autor – a sinceridade. Em outras palavras, o elemento de avaliação estética não é estético. Vê-se que esse conceito de gênio original reúne, de certa maneira, todos os conceitos, todas as idéias e aspirações do Romantismo. Em seu âmbito fica compreendida particularmente a revolta radical contra as regras tradicionais, canonizadas, do Classicismo, contra as “autoridades” clássicas, contra os padrões consagrados, porque o gênio, evidentemente, não se deixa guiar por modelo nenhum; ele cria livre e espontaneamente; ele não se atém a norma nenhuma, porque nem sequer reconhece as normas. O gênio cria a obra com base numa explosão, num surto irracional de sua emocionalidade profunda (ROSENFELD; GUINSBURG, 2005, p. 267).

A partir desses aspectos, Anatol Rosenfeld e Jacó Guinsburg assinalam a nova postura da narrativa, especificamente o romance, pautado na liberdade da composição narrativa. Ou seja, o processo de criação e estruturação deve romper com todas as possibilidades de limites e regras que possam limitar a originalidade do escritor.

Nesse sentido Andréa Sirihal Werkema, no livro *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo* (2012), apresenta um estudo crítico não só da obra em questão como também um passeio analítico pelo quadro das formas literárias românticas brasileiras. Com base em suas análises, Werkema traz as novas perspectivas literárias propostas pelo Romantismo com o objetivo de discutir a composição estética adotada por Álvares de Azevedo em *Macário*.

Pois, de acordo com a pesquisadora, a obra em questão apresenta traços marcantes de inovação estética, características provenientes de uma elaboração autoral, haja vista que

a presença de um projeto romântico que privilegia o questionamento das formas literárias aponta para a reflexividade e criticidade típicas de certo Romantismo, cujo acentuado caráter metalingüístico torna o seu objetivo antes de tudo o da reflexão sobre si mesmo – suas formas, suas repercussões na história literária (WERKEMA, 2012, p. 12-13).

Nesse sentido, em um primeiro momento de seu estudo, Werkema (2012) apresenta

um rápido panorama do Romantismo em sua faceta irônica, crítica e experimentalista, a partir do Primeiro Romantismo alemão, que se caracterizaria pela preocupação com as formas literárias como maneira de questionar, na história da literatura, os seus gêneros há muito aceitos sem discussão, ditos, portanto, clássicos (WERKEMA, 2012, p. 12-13).

Ao longo de suas observações, Werkema (2012) destaca o experimentalismo autoral durante o Romantismo e as formas literárias criadas nesse período – as quais colocaram em discussão a tradição dos gêneros literários. Álvares de Azevedo inserir-se-ia, portanto, nessa vertente, já que *Macário* pode ser considerado uma obra que mistura em sua composição narrativa o teatro, a narração dialogada e o diário íntimo – característica essa que

se apresenta contrária a perfeição da obra clássica, traz à mente o arremedo imperfeito da obra ideal, a tentativa, o projeto incluso, vistos aqui em termos positivos, como possibilidade de texto em movimento, aberto, que pede a participação ativa de um leitor para pôr em funcionamento a máquina irônica que sustenta a obra romântica (WERKEMA, 2012, p. 78).

Diante dessas considerações, pode-se afirmar que o período romântico propiciou modificações significativas no âmbito literário, não só pela diversidade temática ao relatar

acontecimentos da vida cotidiana e por dar vazão ao gosto burguês; como também ao apresentar inovações estéticas em relação às formas literárias tradicionais, entre elas o romance, uma vez que uma das principais características desse período pauta-se na espontaneidade e liberdade em relação à forma – fatores que possibilitaram o diálogo do romance com outros gêneros textuais.

Com a chegada do Realismo, a preocupação com valores sentimentais e subjetivos – tão exaltados durante o Romantismo – cede espaço para a observação e análise de uma realidade dita exterior à linguagem. A partir desse momento, o romance realista torna-se investigativo, uma vez que a necessidade do contexto histórico pauta-se em questionar os valores morais, éticos e religiosos que são burlados pela burguesia – classe social marcada pelas aparências.

É nesse contexto histórico que o romance novamente passa por um processo de transformação: a narrativa assimila os aspectos da descrição objetiva e verossímil para abordar e questionar os valores comportamentais de uma sociedade. Em contrapartida, no Naturalismo essa observação social transforma-se em um aprofundamento experimental, já que as ações praticadas pelo indivíduo são de cunho determinista. Assim para destacar essa nova postura do romance, a narrativa passa a registrar os aspectos torpes e degradantes do meio social.

Portanto, ao avaliar toda a trajetória histórica do romance ao longo do século XIX, percebe-se que tanto a narrativa quanto a própria literatura passaram por importantes transformações, com a finalidade de mostrar que a originalidade autoral está diretamente relacionada à possibilidade do escritor em experimentar novos aspectos textuais, por exemplo, a temática ligada ao cotidiano, a escrita e até mesmo os aspectos estruturais do próprio texto.

O surgimento das Vanguardas Europeias (fins do século XIX e início do século XX) e a proposta de ruptura artística contra a tradição e a perfeição clássica/realista fizeram com que a literatura repensasse a sua própria função dentro da sociedade e os fundamentos de sua própria prática, já que vivenciava um processo de inovação temática e estética. Tal estado de coisas será experimentado na literatura brasileira no interior do movimento modernista e de seus desdobramentos, quando os nossos escritores tomam de modo mais efetivo a tarefa de renovar os meios de expressão a partir de uma pesquisa em torno da linguagem.

A pesquisa estética e a renovação das formas de expressão literária, tanto na poesia quanto na prosa, e mesmo o diálogo inventivo com o passado passam a ser os traços distintivos dessa literatura. No âmbito da narrativa, autores como Oswald de Andrade, Mário de Andrade e, posteriormente, Clarice Lispector, por exemplo, colocam em xeque os modelos narrativos tradicionais, relativizando os limites entre a poesia e a prosa, obrigando a crítica literária a rever seus critérios de análise e avaliação. Tal visão é também confirmada por Alfredo Bosi ao avaliar os autores e as obras que marcaram esse período de intensas transformações artísticas:

As inovações atingem os vários estratos da linguagem literária, desde os caracteres materiais da pontuação e do traçado gráfico do texto até as estruturas fônicas, léxicas e sintáticas do discurso. Um poema de *Paulicéia Desvairada* ou um trecho de prosa das *Memórias Sentimentais de João Miramar*, um passo qualquer extraído de *Macunaíma* ou um conto ítalo-paulista de Antônio de Alcântara Machado nos dão de chofre a impressão de algo novo em relação a toda a literatura anterior a 22: eles ferem a intimidade da expressão artística, a corrente dos significantes (BOSI, 1999, p. 345, grifos do autor).

Diante desses novos parâmetros, a literatura produzida na contemporaneidade será vista como um “terreno movediço”, uma vez que tenta acompanhar as transformações da sociedade também movente. Fato que dificulta o estabelecimento com exatidão das características estéticas e temáticas que comporão tais obras literárias.

Giorgio Agamben em seu ensaio crítico “O que é contemporâneo?” faz algumas considerações sobre essa noção tão cara ao presente e discorre sobre as possíveis características que pudessem descortinar esse conceito, afirmando que

é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e aprender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

Em função dessa instabilidade reportada por Agamben (2009), verifica-se que não há limites estabelecidos para o texto, já que o mesmo tenta assimilar e acompanhar as transformações do próprio contexto literário. Assim, por exemplo, Tânia Pellegrini apresenta um novo horizonte para a pós-modernidade, principalmente no que se refere à narrativa.

Nessa sociedade, então concebida como uma rede de comunicações, a própria linguagem passa a ser composta por uma série de “jogos linguísticos”, de modo que o traço caracterizador mais importante da “condição pós-moderna” vem a ser a perda de credibilidade nas chamadas grandes narrativas (“metarrelatos”, conforme a tradução brasileira): a função narrativa perde seus atores, grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também prescritivos, descritivos, etc. (PELLEGRINI, 2008, p. 62).

A visão de Pellegrini acerca da “condição pós-moderna” também dialoga claramente com o poema de Paulo Leminski – utilizado como epígrafe de abertura para o capítulo em questão –, ao mostrar que os jogos linguísticos concebidos por essa nova linguagem literária ocorrem concomitantes a uma liberdade temática e estrutural. Ou seja, de acordo com essa visão, é incoerente tentar criar estereótipos ou rotular a literatura, já que ela está em constante processo de experimentação.

É nesse espaço marcado por riscos, transformações, fissuras das formas tradicionais e incertezas que a forma romance se oferece aos pesquisadores. Em recente estudo apresentado como dissertação de Mestrado na Universidade Federal de Uberlândia, Franciele Queiroz da Silva também traz à tona a questão do romance, pois, ao analisar os escritos ficcionais e não ficcionais do escritor contemporâneo Luiz Ruffato, percebe que o mesmo mescla os seus romances com aquilo que ele mesmo intitula de “instalação literária”. Mostrando, assim, que os escritores contemporâneos têm uma forte tendência ao experimentalismo autoral.

O autor defende um trabalho de experimentação, por meio da linguagem, e se utiliza do pressuposto da “instalação”. Buscando entender um pouco mais da utilização do termo no contexto das artes plásticas e visuais, observamos que uma conceituação para o termo não é algo simples – a

própria condição experimental da arte contemporânea leva a essa dificuldade de conceituação unívoca. Entretanto as idéias de hibridismo das formas, de heterogeneidade dos conteúdos sobrepostos são características que perpassam o conceito, e que podem ser evidenciadas na construção narrativa de Ruffato, sendo propícia a aproximação (SILVA, 2012, p. 92).

As convicções apontadas por Silva, acerca do trabalho de experimentação realizado por Luiz Ruffato em suas narrativas, mostram o caminho trilhado pela narrativa que se permite assimilar novos recursos artísticos, tornando o texto um espaço de possibilidades para inovar a própria construção textual, seja pela via da linguagem, da temática ou até da estrutura.

Portanto, a tentativa de pensar o romance enquanto gênero impôs a necessidade de um percurso para conhecer mais sobre o mesmo, a fim de observar e evidenciar as mudanças sofridas ao longo do tempo. Mas, diante de toda essa trajetória histórica que evidencia as transformações sofridas por essa narrativa, como definir então o que é romance? Muitas já foram as tentativas de propor uma definição, contudo, o que se detecta é a enumeração de características que o compõem. Visão confirmada por Tzvetan Todorov que se propõe a esclarecer sobre o termo em questão:

O romance é um ser vivo, uno e contínuo, como qualquer outro organismo, e notar-se-á, creio eu, que ele vive precisamente à medida que em cada uma de suas partes aparece qualquer coisa de todas as outras. O crítico que, a partir da textura fechada de uma obra terminada, pretender traçar a geografia de suas unidades, será levado a colocar fronteiras tão artificiais, temo eu, quanto todas aquelas que a história conheceu (TODOROV, 1970, p. 82).

Assim, o romance passou por diversas transformações, sejam elas estruturais, sociais, políticas e culturais, por influência de fatores externos que modificaram a sociedade. Diante dessas mutações temáticas e estéticas, Ian Watt mostra que tal gênero se reinventa com a finalidade de acompanhar as modificações sofridas pela sociedade moderna:

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade (WATT, 1990, p. 14-15).

Verifica-se que o romance possui um inacabamento semântico e estético, aspecto que propicia uma instabilidade estrutural (sua irreducibilidade às formas fixas, por exemplo), que o fazem maleável e adaptável a um tempo sem valores definidos e duráveis, em constante recriação. Nota-se, então, que as tentativas de se homogeneizar esse gênero através de características gerais e comuns que seriam pertencentes a todos os tipos de romances redundam sempre em impossibilidade de se estabelecer uma forma estrutural rígida, devido à sua plasticidade e à capacidade de mutação dos textos.

As considerações de Mikhail Bakhtin acerca dessa narrativa, como se pôde perceber anteriormente, propõem algumas questões importantes para o seu estudo, sobretudo a constatação de que enquanto gênero não se encaixa em forma específica. A estabilidade de outros gêneros coloca o romance numa condição diferente, pois:

ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar – melhor ou pior – às suas novas condições de existência (BAKHTIN, 1988, p. 398).

Por outro lado, percebe-se que “as novas condições de existência” do romance parecem estar intimamente ligadas à necessidade de um novo indivíduo original e inovador. Assim, a subjetividade da condição humana molda a existência dessa narrativa, aspecto também reconhecido por Ian Watt, quando este afirma:

Certamente prejudica o romance o fato de ser em algum sentido uma imitação de outra obra literária e parece que a razão é a seguinte: já que o romancista tem por função primordial dar a impressão de fidelidade à experiência humana, a obediência a convenções formais preestabelecidas só pode colocar em risco o seu sucesso. Comparado à tragédia ou à ode, o romance parece amorfo – impressão que provavelmente se deve ao fato de que a pobreza de suas convenções formais seria o preço do seu realismo (WATT, 1990, p. 15).

De acordo com Watt, esse breve “passeio” pelas transformações sofridas pelo romance mostra que a mutabilidade de sua estrutura e seu aspecto amorfo justificam-se em função da necessidade dessa narrativa em registrar, de forma realista, os aspectos do cotidiano. Ou seja, para atingir o objetivo proposto, o escritor é capaz de inovar e reinventar a sua própria escrita. Isso se torna possível, pois de acordo com Luiz Costa Lima

o romance não dispõe de um padrão formal a que deveria obedecer; em vez dele, sua matéria-prima é a vida que viveu e/ou conheceu quem o compôs; no entanto, a vida é um encaixe maior ou menor de acidentes, enquanto o romance é uma forma, produto de uma tensão (LIMA, 2006, p. 325).

Por compreender que o romance é produto de uma tensão, já que não há um padrão estrutural a ser seguido, pode-se afirmar que essa narrativa está apta a dialogar com outras estruturas artísticas que podem tanto complementá-la em seu processo de representação do que se quer narrar, quanto contribuir para experimentação do próprio escritor enquanto trabalho com a palavra.

Assim, diante da liberdade em assimilar outros gêneros e, até mesmo, formas artísticas ao processo de estruturação narrativa, faz-se importante investigar e compreender o romance-teatro construído por Sérgio Sant’Anna em algumas de suas obras literárias. Haja vista que esse escritor utiliza o diálogo entre o romance e o teatro com a finalidade de realçar o próprio processo de representação narrativa.

Portanto, diante da urgência de representar o presente e uma referência para a construção da narrativa contemporânea, é que Nizia Villaça propõe a seguinte questão:

o que é escrever quando não mais representar? O que se narra quando, paradoxalmente, não se pode narrar? Numa época em que tudo está nos computadores à espera de utilização, em que a escolha é total e fatal, impossível privilegiar qualquer tipo de enfoque narrativo. Ele conviveu ou não com outros, dependendo do pacto de leitura do texto com o leitor. São diferentes pactos e retóricas que tentaremos pontuar, e não a valorização desta ou daquela postura existencial, desta ou daquela visão narrativa num olhar de viés mimético (VILLAÇA, 1996, p. 9).

De acordo com Villaça, são justamente as mudanças que fazem com que as necessidades se transformem e que o romance também mude. Isso provoca, nesse momento, o que os críticos chamam de crise da representação, pois há uma necessidade de rever o modo como até ali se representou a realidade – que até então, ainda estava embasada nas premissas de Aristóteles e na teoria de mimese, que define a literatura, grosso modo, como “imitação”. Assim os autores contemporâneos passaram a inovar, tanto no aspecto temático quanto estético, uma vez que a ordem do dia passa a ser romper com a tradição e “devorar” novas formas de arte e cultura.

O desejo de discorrer sobre o presente e representá-lo fez com que o romance assimilasse algumas formas artísticas em sua estrutura, como por exemplo, o teatro (marcações cênicas e próprio texto dramático – que por sua autonomia é reconhecido também como gênero), haja vista que ambos buscam em seus textos representar os anseios de uma sociedade e os problemas sociais, políticos e econômicos por ela vivenciados.

Portanto, verifica-se que as transformações sofridas pelo romance são intrínsecas ao gênero, já que essa narrativa é caracterizada por sua mutabilidade e instabilidade – aspectos que o tornam uma forma inconclusa. Ou seja, o fato de não se encaixar em uma estrutura fixa pode ser o principal componente para essa capacidade de incorporar outros gêneros e demais formas artísticas.

3 O TEATRO COMO RECURSO DE REPRESENTAÇÃO NOS ROMANCES DE SÉRGIO SANT'ANNA

A arte e, portanto, a literatura é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando em uma atitude de gratuidade.

Antonio Candido, *A literatura e a formação do homem*.

Toda representação é um repor a presença de algo que já se apresentou. É uma certa repetição de presença: a evocação de uma presença anterior. Assim como a memória, que traz de algum modo uma situação que já se presenteou e também já se ausentou.

Fernando Santoro, *Poesia e Verdade: interpretação do problema do realismo a partir de Aristóteles*.

Sabendo-se que um dos principais anseios da literatura é a representação do real, as epígrafes que abrem esta seção propõem uma reflexão sobre o papel da representação enquanto componente no processo de criação artístico literário. Haja vista que a partir do século XIX, a literatura e as obras criadas nesse período tinham como principal objetivo retratar fatos do cotidiano – ou seja, a todo o momento o texto literário buscava simular a realidade, mesmo que em âmbito ficcional.

Logo, para atingir esse propósito, o texto literário se utiliza de duas vias para estabelecer esse processo de representação, seja por meio da linguagem e suas renovações, seja por meio de recursos estéticos – por exemplo, o diálogo com outras formas artísticas e até outros gêneros literários –, que serão assimilados à estrutura narrativa. Aspectos também percebidos por Roland Barthes, o qual compreende a literatura como sendo uma revolução permanente da linguagem:

Entendo por literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visio, portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida,

desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro (BARTHES, 2001, p. 16-17).

Essa representação, no entanto, é feita de um modo especial, uma vez que o real não pode ser plenamente representado em um plano unidimensional por ter uma natureza distinta e pluridimensional. Ou seja, a literatura permite a criação de novas realidades por meio de uma linguagem plural que confere novos significados às palavras. E por permitir essas possibilidades de se recriar a realidade para alcançar e propiciar o conhecimento, a literatura tem como segunda função a força de representação:

Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o *impossível*, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e ordem unidimensional (a linguagem) (BARTHES, 2001, p. 22, grifos do autor).

De acordo com Roland Barthes um dos maiores desejos da literatura é representar com exatidão o real. Porém o escritor, ao utilizar-se da linguagem literária, torna-o apenas demonstrável, visto que a escrita pode representar o real de vários modos. Nesse mesmo sentido, Leonardo Francisco Soares destaca em sua dissertação de Mestrado a importância, desde a Antiguidade Clássica, de se refletir sobre o processo de criação artística partindo dos conceitos de mimese e representação:

Nesse constante refletir-se acerca do processo de criação artística, os conceitos de mimese e de representação serão retomados e discutidos de maneira incessante. Seja para desvalorizar a arte, no caso de Platão, por não representar senão o mundo das aparências, seja com o propósito de exaltá-la, no caso de Aristóteles, por revelar-se um modo extraordinário de ser real, o pensamento grego convida-nos à reflexão sobre o entrelaçamento entre a criação da obra de arte e natureza do real (SOARES, 2000, p. 21).

As considerações feitas por Soares se justificam, uma vez que o ato de representar tornou-se uma busca constante no meio literário. Isso ocorre visto que o autor traz para o texto literário temáticas e ações que dialogam com o contexto histórico, isto é, com o cotidiano. Logo, essa postura adotada pelo escritor facilita na construção de uma visão crítica acerca da realidade, haja vista que uma de suas maiores preocupações é o presente, sem projeção ou perspectiva para o futuro. Assim, diante dessa necessidade de simular o real, a representação tornou-se um dos principais recursos na construção da prosa moderna e contemporânea.

Antes de quaisquer discussões a respeito da representatividade nos romances de Sérgio Sant'Anna, é importante compreender primeiramente o conceito de representação. Partindo de uma perspectiva etimológica da palavra, o termo em questão pode ser entendido como o ato de re-presentar (tornar-se novamente presente algo que já existiu) ou simplesmente simular – formar uma simulação da realidade.

Por outro lado, é válido ressaltar que desde Platão e Aristóteles, a mimese (ou representação) esteve presente no pensamento da Grécia Antiga. Para Platão a arte tem uma origem sacra marcada pela essência, ao passo que a mimese limita-se apenas a representar sem que vise à essência das coisas ou à verdadeira natureza dos objetos:

Nesse sentido em que se encontra no texto de Platão, o termo imitar surge como sinônimo de fingir, tendo por objetivo produzir um logro, um engano, uma mentira; algo que não é da ordem do mesmo, mas da ordem do outro, “três vezes afastado do ser”. Assim, a imitação aponta para a imagem do simulacro, a má potência do falso pretendente (SOARES, 2000, p. 23).

Opondo-se à visão platônica, Aristóteles refutou o conceito pré-estabelecido, enalteceu o processo mimético e criou uma concepção estética para a arte, segundo a qual a imitação não se limita mais ao mundo exterior, mas se sustenta pelo critério de verossimilhança e fornece a representação como uma possibilidade, no plano fictício, sem qualquer compromisso de traduzir a realidade empírica:

A noção de mimese presente na *Poética* remete à ideia de verossimilhança. A verossimilhança seria o elo estabelecido com a realidade, mas não a realidade atual e presente, e sim com o que é provável ou possível. Para Aristóteles duas causas naturais geram a poesia: a imitação e o prazer dela decorrente (SOARES, 2000, p. 26).

A partir dessas duas perspectivas, a visão aristotélica tornou-se a base da teoria da literatura do Ocidente e a obra *Poética* contribuiu para a sistematização do discurso literário. Assim, Aristóteles alertou para o fato de que a mimese não se circunscreve no campo da verdade, mas do possível e do verossímil, já que a arte está sempre em encontro e desencontro com a realidade.

Isso ocorre porque, de acordo com os princípios aristotélicos, a mimese faz parte da natureza humana e caracteriza em particular o aprendizado do indivíduo, já que é necessidade do próprio ser humano se espelhar no outro com a finalidade de assimilar deste as suas ações. Pois os homens quando olham para as imagens, reconhecem nelas uma representação da realidade:

Se escrever a obra é fazer dela o olhar no espelho e se reconhecer, contido nos próprios elementos constitutivos da literatura, a representação será formada a partir do paradoxo de ser uma realidade construída na fantasia simplesmente, e que adquire existência apenas na leitura, as discussões surgirão a partir do momento que o leitor entrar com sua visão, e por consequência com seus conceitos de “pré-conceitos” (VALÉRIO, 2008, p. 21).

Portanto, verifica-se que a representação do real em um texto literário é alcançada a partir do momento que o autor começa a compor o seu processo de criação artístico. Ou seja, são as escolhas estéticas e temáticas feitas pelo escritor que contribuirão não só para a escrita do texto, como também para o diálogo entre realidade e ficção.

Logo, por compreender que o texto literário se constrói a partir das escolhas realizadas pelo autor, torna-se mais do que pontual verificar e analisar as escolhas textuais feitas por Sérgio Sant’Anna, as quais contribuem para que a representação se cumpra em suas narrativas. Na verdade, o escritor carioca é referência no cenário da literatura brasileira contemporânea justamente pelo processo de composição de suas obras, o qual se estrutura por meio do diálogo com outras formas artísticas, em específico o teatro:

Sergio Sant'Anna faz de seu texto uma forma de questionar o próprio conceito de representação. Porém, como trazer o ato de representar a tona? Qual o resultado no momento em que se leva a representação ao extremo? Quando o processo de produção aparece como elemento chave da narrativa e expõe todo o conjunto de elementos que a economia literária possui? Sant'Anna se utiliza de vários recursos da narrativa para fazer do romance um experimento, um momento de se jogar com os diferentes tipos de narrativa (VALÉRIO, 2008, p. 31-32).

Assim, Sant'Anna, ao mesclar sua narrativa com o teatro, transforma o seu texto em um verdadeiro palco para a representação de um espetáculo, onde os espaços tornam-se cenas e as personagens em atores que buscam a todo instante reviver o seu cotidiano. Verifica-se, portanto, que esse processo de criação artístico utilizado pelo escritor visa repensar, inovar e questionar não só o fazer literário de seus textos, como também da narrativa contemporânea:

Esse é o momento no qual a representação se problematiza mais claramente, em que a narrativa começa a questionar sua tal “funcionalidade”, as personagens são mimetizadas por meio de estereótipos, personagens-tipo, simulacros. Sua escrita influenciará os demais autores por se tratar do instante em que a representação se modifica e aproxima de uma visão estereotipada do real (VALÉRIO, 2008, p. 33).

Ou seja, é o gosto pelo experimental e pela inovação no processo de composição da narrativa que possibilitará ao autor as novas formas de se recriar a realidade. Logo, torna-se perceptível que para articular a realidade ao interior do texto é necessário que o escritor execute algumas modificações tanto pela via da linguagem, que tentará de alguma forma caracterizar o real, quanto pela via estética do próprio texto que executará rupturas e até mesmo assimilará outras estruturas textuais com a finalidade de modificar os modelos tradicionais de representação. Visão que é também compartilhada por João Alexandre Barbosa (1983, p. 22-23):

O autor do texto moderno é aquele que (...) leva para o princípio da composição, e não apenas de expressão, um descompasso entre a realidade e sua representação exigindo, assim, reformulações e rupturas dos modelos realistas. Nesse sentido, o que se põe em xeque não é a realidade como matéria da literatura, mas a maneira de articulá-la no espaço da linguagem, que é o espaço/tempo do texto.

Portanto, as colocações proferidas por Barbosa reiteram as discussões estabelecidas, até agora, sobre o experimentalismo utilizado por Sérgio Sant’Anna para compor suas narrativas, em específico os seus romances. Nesse sentido percebe-se que o autor, para representar a realidade e questionar situações que fazem parte do cotidiano de uma sociedade, inovará o próprio fazer literário.

Para tal intento, no caso do escritor carioca, este romperá de forma transgressiva os limites que demarcam a estrutura da chamada narrativa tradicional e passará a tecer no interior do próprio texto um diálogo como outros gêneros textuais e até mesmo formas artísticas, como os elementos do texto teatral, os quais são objetos de estudo do presente capítulo.

Verifica-se ainda que esse recurso estético, utilizado por Sant’Anna, tem a finalidade de reestruturar não só a arquitetura narrativa, como também questionar a mimese tradicional. Uma vez que seus textos, a partir das escolhas textuais feitas, buscam discutir a possibilidade de representação – a qual se manifestará tanto por meio do investimento incessante no *simulacro* quanto pelo exercício de *performance da escrita*. Já que o ato escrever é visto como o primeiro feito performático a tentar representar o real, aspecto confirmado por Alex Beigui (2011, p. 28-29):

Performances da escrita envolvem o “desempenho” de autoentendimento que a natureza do discurso insiste em realizar, aspecto que intensifica o ato incansável de perdurar, existir, viver-morrer através da escrita. A relação entre vida e arte pode ser comparada, na literatura, com “entrelugares”: Eros e Tânetos, vida e morte, prazer e dor, cuja fisicalidade do horror de perecer se faz carne e se faz verbo no corpo, sempre *corpo*, do texto. (...) A presença de uma tensão entre os diversos níveis de imparcialidade e parcialidade leva a escrita a um ato cognitivo de “performar” as diversas maneiras que o corpo encontra de se manter, se dizer na extensão que o ato de escrever-pensar-sentir permite. Escrever, talvez, tenha sido o primeiro ato performático consciente desde os tempos em que os homens lançavam seus desenhos nas cavernas, até o encontro com as formas idiomáticas e discursivas de representação.

A partir desta visão, nota-se que a *performance da escrita* auxiliará também na construção dos simulacros nos romances de Sérgio Sant’Anna. Haja vista que este recurso criado por tal escritor, ao longo de suas narrativas, tentará constituir uma realidade que será diferente daquela que simula. Portanto, essas particularidades que caracterizam o fazer literário próprio de algumas narrativas contemporâneas fazem com que o leitor sinta-se desestabilizado e despreparado diante dessa nova arquitetura textual – marcada por rupturas e fragmentações. Aspectos que transformam o texto em uma verdadeira “teia” capaz de aprisionar o leitor em suas armadilhas, já que não se sente mais seguro de suas verdades e certezas.

3.1 *Um romance de geração: teatro-ficção e/ou uma comédia dramática em um ato*

Um romance de geração seria, no projeto original, uma peça em três atos, que se limitou ao primeiro em razão de sua extensão e por formar, esse ato em si, uma unidade. [...] No entanto, encenar tudo isso seria dispendioso, complicado e enfadonho. E dentro de uma perspectiva “conceitualista” da obra de arte, nos moldes do próprio Carlos Santeiro, a simples “sugestão” desses dois últimos atos já é suficiente para fertilizar os leitores e eventuais espectadores de *Um romance de geração*, bem como grupos dramáticos que se disponham a trabalhar a partir do tema sugerido. Mas o que subsiste até agora, concretamente, é apenas esse único ato, que vocês acabam de ler (ou assistir?). “Um único, extenso e sufocante ato” que talvez jamais subirá ao palco por ultrapassar provavelmente o fôlego do intérprete masculino e, principalmente, o limite de paciência do público.

Sérgio Sant’Ana, *Um romance de geração: teatro-ficção*.

Para iniciar o estudo sobre o exercício teatral que marca a obra em questão, será estabelecida primeiramente uma comparação entre a 1ª edição de *Um romance de geração* publicada em 1980, pela editora Civilização Brasileira, e a última edição de 2009 pela Companhia das Letras, pois as duas guardam algumas especificidades relevantes para o assunto desta pesquisa. No que tange ao aspecto estético, a publicação de 1980 previamente anuncia o diálogo que Sérgio Sant’Anna estabelecerá entre o gênero romance e os elementos do texto teatral, já que a obra é intitulada como *Um romance de geração*:

comédia dramática em um ato. O subtítulo aparece na folha de rosto e na ficha catalográfica, já que na capa figura apenas o título:



FIGURA 1 – Capa de *Um romance de geração*, de Sérgio Sant'Anna, publicado em 1980



FIGURA 2 – Folha de rosto de *Um romance de geração: comédia dramática em um ato*, de Sérgio Sant'Anna, publicado em 1980

Coleção
VERA CRUZ
 (Literatura Brasileira)
 Volume 315



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA	
DIRBI - DIRETORIA DE BIBLIOTECAS	
Procedência	Marion José C.
	Michalski
Valor Cr\$	13.157,90
Rec. em	16/07/92 NE 28471/92
O.P.D.	1
N. Fiscal/Fat.	251030 de 06/07/92
Reg	5731/92 Data 20/11/92
Vol.	Ex.

S223r Santana, Sérgio.
 Um Romance de geração : comédia dramática em um
 ato / Sérgio Sant'Anna. — Rio de Janeiro : Civilização Brasi-
 leira, 1980.

(Coleção Vera Cruz ; v. 315)

1. Romance brasileiro I. Título II. Série

80-0780

CDD - 869.93
 CDU - 869.0(81)-31

FIGURA 3 – Ficha catalográfica de *Um romance de geração: comédia dramática em um ato*, de Sérgio Sant'Anna, publicado em 1980

Mesmo enquadrada no âmbito do romance brasileiro, de acordo com os dados apresentados pela ficha catalográfica, os termos (“comédia”, “dramática” e “ato”) que marcam o subtítulo anunciam o processo experimental do fazer literário que será realizado por Sérgio Sant’Anna ao longo da narrativa. Outro aspecto que reitera essa inovação estética do escritor é, por coincidência, a própria dedicatória feita pelo autor no exemplar que trabalhamos nessa pesquisa: “Para Yan Michaloky, aí vai este exercício teatral que espero dê ao menos para diverti-lo. E o abraço de Sérgio Sant’Anna. Rio, março, 1981”.

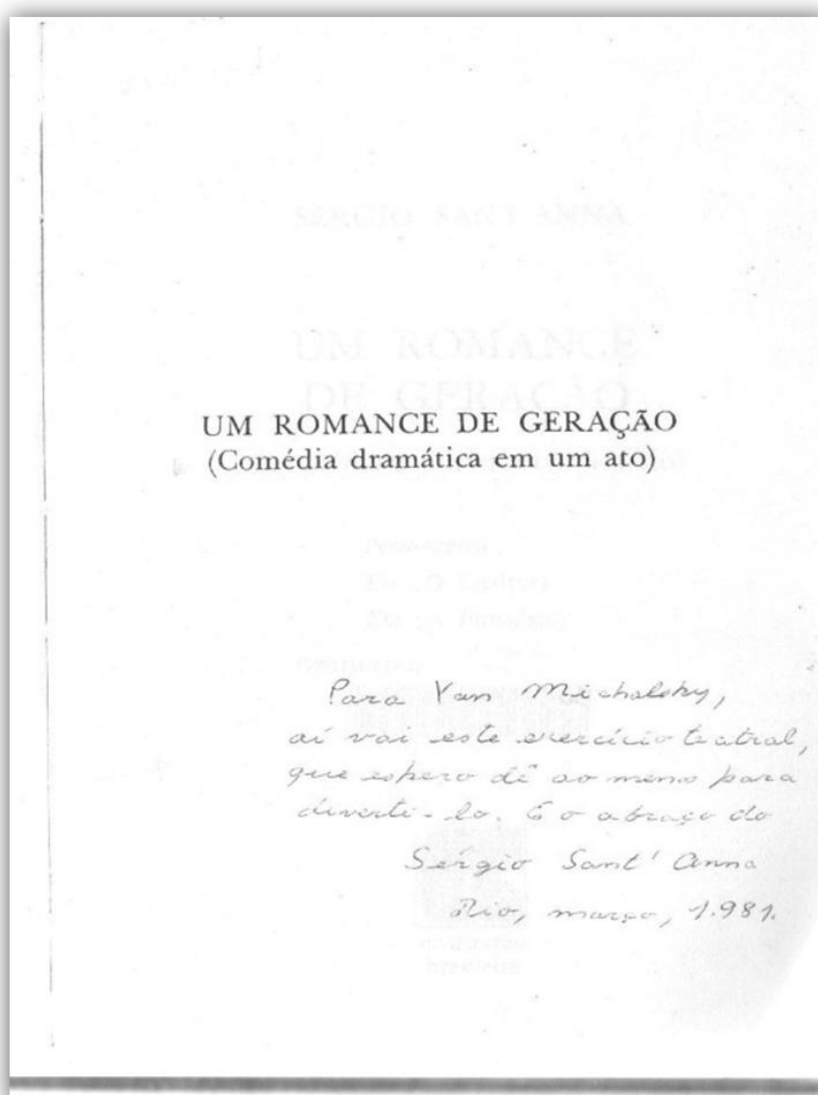


FIGURA 4 – Dedicatória feita por Sérgio Sant’Anna em um exemplar de *Um romance de geração: comédia dramática em um ato* publicado em 1980

Tal dedicatória evidencia que o texto é mais que um espaço para que ocorra a construção da narrativa, é um local em que o autor pode recriar, inovar, experimentar e romper com a estética tradicional. Pois é este ato experimental que propicia o processo de representação literária, ou seja, para recriar a realidade Sant'Anna transforma o seu texto em um verdadeiro espetáculo encenado, onde as personagens ganham voz por meio do discurso direto, caro às peças teatrais, e se transformam em atores. Logo, essas personagens passam a encenar as ações dialogadas, como também discutem sobre o próprio processo de representação ao tentarem recriar outra peça dentro da própria peça. Mostrando, assim, que não há limites para que o exercício da escrita inove no fazer literário.

Por outro lado, na última edição do livro, publicada em 2009, Sérgio Sant'Anna intitula a obra como *Um romance de geração* com o subtítulo *teatro-ficção*, aparecendo na folha de rosto e na ficha catalográfica:



FIGURA 5 – Folha de rosto de *Um romance de geração: teatro-ficção*, de Sérgio Sant'Anna, publicado em 2009

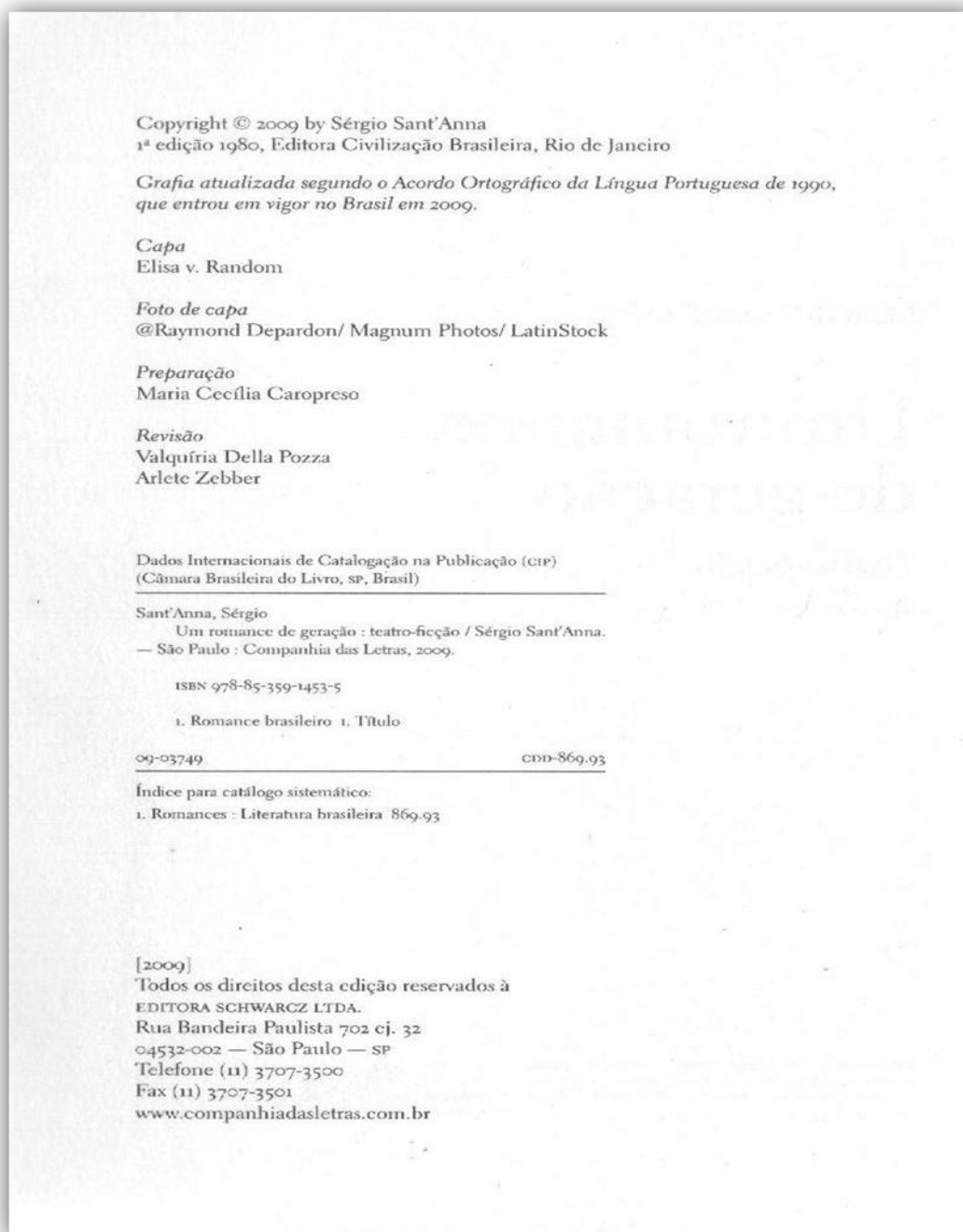


FIGURA 6 – Ficha catalográfica de *Um romance de geração: teatro-ficção*, de Sérgio Sant'Anna, publicado em 2009

A modificação no subtítulo em questão demonstra de modo mais explícito que Sant'Anna não apenas rompe os limites da narrativa tradicional ao agregar à estrutura do gênero romance elementos do texto teatral, mas também coloca em discussão o ato de se

representar a realidade. Contudo, o fato de seus atores-personagens passarem a encenar o seu próprio cotidiano, isso dá garantias de que a encenação seja realista?

Na verdade o escritor carioca mostra ao leitor que mesmo partindo do referente que é a realidade de suas personagens (o seu próprio cotidiano), isso não garante à representação que transcorre ao longo do enredo uma essência verdadeira e previsível. Já que os atores que simulam essas personagens podem modificar e, até mesmo, distorcer o processo representativo em função da sua leitura e interpretação dos atos que devem ser executados ao longo da peça-romance.

Outro aspecto que deve ser ressaltado é a ilustração da capa de ambas as edições. Ao relacioná-las ao enredo que compõe a narrativa, torna-se perceptível que elas também fazem menção e dialogam com a temática central, o papel do escritor e a utilização de uma nova escrita para estruturar o gênero romance.



FIGURA 7 – Capa de *Um romance de geração*, de Sérgio Sant'Anna, publicado em 1980



FIGURA 8 – Capa de *Um romance de geração*, de Sérgio Sant'Anna, publicado em 2009

Tal comparação se justifica uma vez que a edição de 1980 traz como imagem central a figura do escritor (Carlos Santeiro), personagem irônico e questionador que reflete a todo o momento sobre o papel da narrativa e o seu processo de composição, como também aponta para a figura do autor S. S. – sobre o qual trataremos mais a frente.

Enquanto que a edição de 2009 traz a imagem de uma mesa contendo uma máquina de escrever, local específico onde nasce o trabalho do autor com a escrita. Para finalizar essa análise visual, é importante observar que nenhuma das capas faz uma referência direta ou mesmo uma alusão mais explícita ao teatro, recurso tão caro ao romance de Sérgio Sant'Anna.

Estabelecida as semelhanças e as diferenças em relação às publicações de 1980 e 2009 da referida obra, o presente estudo analisará, de forma mais pontual, os elementos narrativos, linguísticos e até estéticos utilizados pelo escritor carioca, no propósito de compreender a escrita inventiva e experimental deste escritor.

Inicialmente, nos pautaremos no título do livro “Um romance de geração” – o qual acarreta um verdadeiro paradoxo em relação à estrutura da narrativa, já que o leitor ao passar as páginas do livro espera deparar-se com a estrutura de um texto tradicional. Porém, o que ele verifica é que está diante de um texto imprevisível que mescla o gênero romance com elementos do texto teatral, rompendo assim com a narrativa tradicional e recriando uma nova obra marcada pelo experimentalismo.

Ele se dirige rápido para a mesa, põe o papel na máquina e começa a bater febrilmente.

Depois de algum tempo, levanta-se, arranca o papel da máquina, faz uma bola e atira ao chão.

Ele: - Infelizmente está sem fita. Imperdoável para um profissional. Nos meus bons tempos isso jamais aconteceria. Mas não tem importância: usemos o gravador. Tecnologia, é disso que precisamos na arte de hoje. Ditarei minha obra para o gravador. **Para um homem criativo, qualquer meio e qualquer gênero servem: poesia, romance, entrevista e até teatro.** Que coisa fácil, o teatro: eu estou aqui bebendo e ouvindo as corridas, você toca a campainha, eu abro, você entre, eu sirvo uma dose pra você, você liga o gravador, respira fundo e pergunta:

Ela: *(ligando o gravador e respirando fundo)* – Por que você parou de publicar, Carlos Santeiro?

Ele senta-se à poltrona, assume uma posição séria de intelectual sendo entrevistado e depois de uma pequena pausa, quando parece meditar profundamente, responde.

Ele: - Porque parei de escrever, claro (SANT'ANNA, 2009, p. 54, grifos do autor, negrito nosso).

O fragmento em questão mostra a visão de Carlos Santeiro a respeito da arte e da literatura. Ao afirmar que “Tecnologia, é disso que precisamos na arte de hoje”, o escritor propõe que a construção literária deve assimilar as mudanças e inovações artísticas, independente do gênero literário escolhido – pois o processo criativo nasce justamente da mistura de gêneros e não de sua unicidade.

Proposta que pode ser vislumbrada no fragmento acima, já que durante a entrevista o escritor e a jornalista (não mais na posição de personagens de um romance, mas atores de uma peça teatral) encenam e representam as suas ações em um espaço cênico, o qual está limitado ao apartamento de Santeiro. Por outro lado, da mesma forma que o escritor transforma o seu romance em uma peça de teatro, o caminho inverso também é possível, mostrando, assim, que não há limites para a escrita literária durante o processo de criação – marca registrada dos escritores da prosa contemporânea.

Ela: - E por que você parou de escrever?

Ele: - Perdi o tesão. Eu ia começar um livro qualquer e vinha na minha cabeça, por exemplo, um início assim:

Ele pega o copo e bebe um gole com uma expressão de asco.

Ele: - “Ele tomou mais um gole e sentiu na boca o gosto péssimo da vodca barata. Diante de si estava aquela jovem que o atraía e que, com um olhar inteligente, aguardava que ele dissesse qualquer coisa, para beber em suas palavras. Mas o que dizer? Ampliariam as palavras o universo ou o limitariam? Sim, escrever era talvez um limite. E valeria a pena traçar esse limite? Não seria melhor, talvez, deixar que as coisas, o tempo, as pessoas, apenas seguissem o seu curso? Enquanto ele se mantivesse em silêncio, a mão suspensa sobre as teclas que poderiam manchar a página branca e traçar sobre ela tal limite, subsistiriam ainda intocadas as possibilidades possíveis. Essas possibilidades eram como sulcos que poderiam ser traçados por sua imaginação de artista. Mas ele hesitava...” (SANT’ANNA, 2009, p. 54-55, grifos do autor).

Portanto, o fragmento citado confirma a possibilidade de transformar o ato cênico em um discurso denso e totalmente narrativo. Ação perceptível, pois, de acordo com a citação, o escritor provisoriamente transforma o discurso direto e marcado (recurso típico do texto teatral) em um discurso indireto, onisciente e descritivo (elemento essencial ao romance), já que cabe à figura do narrador se pronunciar ao leitor acerca dos fatos que marcam os meandros da narrativa.

Verifica-se, ainda, que esse narrador santeiriano propõe também uma reflexão sobre o ato de escrever: “Ampliariam as palavras o universo ou o limitariam? Sim, escrever era talvez um limite. E valeria a pena traçar esse limite? Não seria melhor, talvez, deixar que as coisas, o tempo, as pessoas, apenas seguissem o seu curso?”. Nota-se, portanto, no momento que o pensamento se materializa por meio da escrita, ela estabelece certo limite do que pode ser dito e até mesmo representado, como também cria um estereótipo do próprio escritor – transformando o seu ato de escrever em algo previsível.

Assim, na visão de Carlos Santeiro, seria melhor que o pensamento jamais chegasse às páginas brancas de um livro, pois, ali, ele estaria restrito aos limites das margens e da própria escrita. O melhor é deixá-lo na imaginação do artista, local de plena e total liberdade, lá o escritor pode a qualquer momento modificá-lo. Toda essa discussão proposta por Santeiro retoma e reitera o trabalho inventivo e experimental de Sérgio Sant’Anna e dos demais autores da dita “Geração de 64”.

Não, garota, a única literatura deste período que eu respeito é aquela que despedaçou o próprio conceito de literatura no país, ponto. Um conceito que nada mais era do que as formas do colonizador e das classes que ocuparam o seu lugar após a “independência”, entre aspas, ponto. Os nossos “contos”, entre aspas, os nossos “romances”, entre aspas, não importa se falando bem ou mal disso ou daquilo, ponto. Porque eles mantinham vivo o mesmo jogo do gato e rato, com seus dois pólos necessários, o do bem e do mal, ponto. Mantinham vivas, principalmente, as regras e formas do jogo, ponto. Não, garota, era preciso que, suicida ou homicidamente, despedaçássemos este próprio conceito de literatura, ponto. Que abandonássemos o circuito viciado e rarefeito dentro do qual parecemos girar eternamente, ponto. Talvez por isso é que a única arte realmente afirmativa neste país tenha sido, através dos tempos, a música popular, ponto. Porque ela tem orquestrado aquele festim selvagem, dionisíaco, como o carnaval antes da Riotur, ponto. Esse festim que é a síntese de tudo aquilo que nos formou, ponto. E talvez a literatura que também trilhou esse caminho, desde Oswald de Andrade, esta, sim, pode ter ajudado a empurrar o carro adiante, ponto, parágrafo (SANT’ANNA, 2009, p. 83-84).

Logo, o título *Um romance de geração* pode querer fazer também referência a um grupo de escritores que transformaram e inovaram a prosa contemporânea, justamente porque romperam com o tradicionalismo e passaram a experimentar outras estruturas, gêneros e formas de arte para modificarem suas narrativas. Essas novas formas estéticas

foram criadas com a finalidade de se repensar o processo de representação na literatura, com o intuito de se criar situações capazes de questionar a própria realidade, já que as ações podem ser distorcidas e interpretadas de outra forma, assim propiciando um novo olhar sobre a realidade que cerca o leitor.

Paradoxalmente, *Um romance de geração* foi considerado, pelos críticos e resenhistas da época de seu lançamento, um livro bastante feliz no que diz respeito ao levantamento dos principais aspectos que caracterizam a geração dos anos sessenta. É, portanto, um livro bem-sucedido, potente quanto ao gesto lançado em direção à determinada realidade social (SANTOS, 2000, p.34, grifo do autor).

No que tange ao enredo e aos recursos estéticos que o compõem, os quais são os objetos centrais deste trabalho, pode-se afirmar que *Um romance de geração* é dividido em duas partes díspares, mas que se complementam. Na 1ª parte, a narrativa se estrutura por meio do diálogo com os recursos estilísticos próximos aos elementos que compõem uma peça teatral – tais como: listagem das personagens, descrição do espaço, discurso direto, indicação da personagem no início da fala, didascálias/ indicações cênicas.

Assim, são apresentados dois personagens “Ele” (O escritor) e “Ela” (A jornalista) – que estabelecem um diálogo cênico – e a caracterização do cenário (apartamento de quarto e sala conjugados), local onde transcorrem todas as ações que são encenadas por esses atores-personagens.

Personagens:

Ele (O escritor)

Ela (A jornalista)

CENÁRIO: *Apartamento de quarto e sala, pequenos e conjugados, as portas do banheiro e cozinha também visíveis no corredor junto à entrada. Dentro do apartamento, a maior desordem: cama desarrumada, roupas e sapatos pelo chão, onde também se vêem garrafas, copos, jornais, cinzeiros cheios etc. Perto de uma das paredes há várias almofadas e, mais ao centro, uma mesa com máquina de escrever e uma lâmpada de foco dirigido. Mais a maior parte do espaço é ocupada por uma estante cheia de livros.*

O homem, aparentando uns trinta e cinco anos, está sentado numa velha poltrona, com um copo de bebida numa das mãos e a Revista do Jockey

na outra. Sobre o braço da poltrona, um cinzeiro com um cigarro aceso, que de vez em quando o homem pega para fumar. Durante toda a peça, tanto o homem quanto a mulher fumarão nervosamente, em momentos que poderão ficar espontaneamente a critério dos atores (SANT'ANNA, 2009, p. 5-6).

O enredo consiste no encontro de ambos no apartamento do escritor. A jornalista havia marcado uma entrevista com ele no intuito de obter maiores informações sobre os autores e produções artísticas que marcaram a Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), a sua participação e contribuição literária para a “Geração de 64”, como também características básicas sobre a sua própria produção literária e seus últimos trabalhos realizados.

Contudo, o que era para ser uma entrevista acaba se transformando em uma encenação teatral, uma vez que o diálogo que transcorre ao longo do texto não é mediado pela figura do narrador. Ou seja, Sérgio Sant’Anna escreve nessa primeira parte uma narrativa que se aproxima, tanto na forma quanto no conteúdo, de um texto teatral ou como ele mesmo intitula “comédia dramática de um ato” ou “teatro-ficção”.

Além do texto dramático que é inserido na estrutura do romance, verificam-se também, conforme listado anteriormente, outras marcações que identificam o texto teatral, por exemplo, as didascálias, elementos de marcação cênica utilizados em textos teatrais que não se destinam ao palco.

Ela: (também quase gritando, adequando-se ao tom dele) – Como é que ela chama?

Ele: (no mesmo tom) – Sandra, por quê? Você não deve conhecer.

Ela: (ainda gritando) – Você não falou que ela também é jornalista? Então é possível que eu conheça.

Ele: (impaciente, mas falando agora mais baixo, num tom de raiva controlada, revelando sintomas de neurastenia) – Não foi isso. Eu não falei que ela também é jornalista. Eu só falei que ela “também”. Ela “também” se tranca no banheiro. E por que você tá gritando? Calma, porra, ninguém aqui é surdo. Tá nervosa por quê? (SANT’ANNA, 2009, p 10-11, grifos do autor).

Normalmente, elas antecedem as falas dos personagens e são marcadas no texto por meio do parêntese e da fonte itálica. É importante ressaltar também que tais recursos são

fundamentais para auxiliar o leitor a interpretar as ações e compreender o comportamento das personagens:

Originalmente, no teatro grego, as didascálias eram destinadas aos intérpretes. No teatro moderno, em que falamos de indicações cênicas, trata-se dos textos que não se destinam a ser pronunciados no palco, mas que ajudam o leitor a compreender e a imaginar a ação e as personagens. Esses textos são igualmente úteis ao diretor e aos atores durante os ensaios, mesmo que eles não os respeitem (RYNGAERT, 1996, p 44).

Assim, o que era para ser – tomando-se como ponto de referência o título do livro e as informações contidas na ficha catalográfica – a narrativa sobre uma jornalista que é convidada a realizar uma entrevista com o escritor (Carlos Santeiro) e questioná-lo acerca de sua produção literária, se transforma em uma crítica à sociedade, à literatura e ao mercado editorial, como também uma reflexão sobre o ato da escrita da própria ficção. Portanto, o que se passa nessa 1ª parte transpõe os limites da narrativa tradicional, já que o escritor desestabiliza o leitor apresentando-lhe um texto que dialoga e se aproxima muito ao dramático. Esse jogo experimental proposto por Sérgio Sant’Anna justifica-se, pois “a narrativa bordejia suas próprias limitações, reconhecendo como impossível a pretensão de tudo narrar” (SANTOS, 2000, p. 63).

Nesse sentido, o leitor agora também um espectador se vê diante de um espetáculo, onde os atores-personagens (os quais são apresentados genericamente como “Ele” e “Ela”) que estão em cena passam a representar a entrevista entre o escritor e a jornalista.

Pausa e depois tom grandiloquente, realçando a rima.

Ele: - O romance de nossa geração seria uma novela de televisão!

Ela: - E você escreveu a tal novela?

Ele: (*impaciente*) – Mas será que você não entendeu nada? Não era escrever uma novela. Era escrever um livro, um romance, cujos capítulos não fossem mais do que os capítulos de uma novela sendo assistida por toda uma cidade. A verdadeira vida desta cidade seria o ato de assistir tal novela.

Ela: (tomando *nota num bloquinho que havia tirado da bolsa*) – E você escreveu – ou está escrevendo – esse livro?

Ele: - Pra que você está anotando?

Ela: - É pra entrevista. Afinal eu vim aqui por causa da entrevista. Estava quase me esquecendo dela (SANT'ANNA, 2009, p. 34, grifos do autor).

Ao mesmo tempo, os personagens em questão abandonam o propósito inicial (simular a entrevista entre o escritor e a jornalista) e passam a representar (de forma “realista”) outras situações corriqueiras que também podem ser vivenciadas por um casal – acarretando, na encenação: uma peça dentro de outra peça:

Ele deixa o rádio já desligado em cima da mesa e entra na cozinha. Ouve-se o barulho do gelo sendo retirado, enquanto ela se levanta e chega até a estante, examinando os livros. Ele começa a falar lá de dentro, bem alto para que ela o escute.

Ele: - Tem um amigo meu que mora num apartamento igual a este. É até aqui no Leme. Só que ele é casado. O amigo, quer dizer. E não o Leme. Quando ele – o amigo – está de saco cheio da mulher ou ela dele, a única coisa que os dois podem fazer é ficar de costas um para o outro. Às vezes ficam um tempão assim de costas.

Ele sai da cozinha trazendo um balde de gelo. Vai até uma pequena estante de tijolos, improvisada como bar, e prepara duas doses até a borda do copo. E continua a falar no mesmo tom gritado, com uma empostação teatral, como se ainda estivesse longe dela.

Ele: (entregando um copo para ela) – Tem um outro amigo meu lá de Minas que é teatrólogo. Falou que vai escrever uma peça sobre eles, o casal aqui do Leme.

Ele se vira de costas para arrumar qualquer coisa sobre a mesa.

Ele: - E vai haver um monte de diálogos assim, um de costas para o outro.

Ele se volta outra vez para ela, que permanece junto à estante, agora com um livro nas mãos (um livro onde se veja a palavra “Teatro”), mas sempre olhando para o homem.

Ele: (sempre falando alto e empostado) – Ou então um deles se tranca no banheiro. Vai haver também uns diálogos assim, com uma porta entre os dois. A simbologia é evidente. A comunicação com um obstáculo no meio: a porta, a parede (SANT'ANNA, 2009, p. 8-9, grifos do autor).

E, por fim, o próprio escritor a partir da peça criada por ele, passa a ponderar sobre o papel da narrativa em representar e denunciar a realidade – criando assim, uma

metaficção que reflete sobre as concepções de literatura politizada/engajada –, como também discutir o processo de construção da escrita literária, a qual se deve fazer de forma experimental e inovadora, criando-se de fato “Um romance de geração”.

Ele: (*subitamente dramático*) – Os homens acabaram de arrumar as coisas, eu os paguei e eles foram embora. Era a hora do crepúsculo, a fresta entre o mundo da realidade e o da mais desvairada imaginação. Fechei as cortinas (*ele fecha realmente as cortinas*) e fui lá embaixo comprar tudo aquilo que um escritor precisa: carbono, papel, borracha, fita de máquina, cigarros, cachorro-quente, Coca-Cola... e nada de álcool, menina. Nada de álcool ou maconha na hora do trabalho. E aí voltei para o apartamento. Anoitecera e eu queria surpreendê-los assim: apaguei minhas próprias luzes, ou melhor, as luzes da sala, para que eles não me vissem, mas eu, sim, pudesse espia-los em suas tocas, captá-los na mais absoluta intimidade.

E, como alguém ansioso, expectante, diante de um pano que vai subir para uma peça de teatro, fui descerrando devagarinho, chorando, aquela cortina que descortinaria para mim as entranhas, a chaga viva desta cidade.

Ele ri um riso satânico e começa a descerrar as cortinas, enquanto narra com uma voz de filme de terror.

Ele: - E ria um riso satânico, ha, ha, ha, cheio de espuma em meus lábios, diante daquela janela que rasgaria para mim, como um bisturi – era tão perto! -, sim a chaga viva da cidade, desvelando-me, como numa autêntica violação, a intimidade mais recôndita de seus habitantes.

Ele faz uma pausa de efeito, de absoluto silêncio.

Ele: - E sabe o que foi que eu vi?

Ela: - Não.

Pausa:

Ele: - Televisão!

Ele: De todos aqueles apartamentos, em meio a um colorido fantasmagórico, saíam vozes aflitas, algumas; suaves, outras; sepulcrais, ainda outras. Sim, de todos aqueles apartamentos saíam ruídos roucos, orgásticos, risadas insanas, como se assassinatos e os mais loucos incestos e paixões estivessem prestes a se consumir (SANT’ANNA, 2009, p. 30-31, grifos do autor).

A citação em questão abre precedente para se repensar a realidade que é representada no âmbito ficcional. Posto que Carlos Santeiro em sua tentativa frustrada de escrever um novo romance, ao descerrar as cortinas da janela de seu apartamento, se

depara com as mazelas da sociedade que eram reproduzidas simultaneamente por meio dos televisores que estavam em cada apartamento. Nesse momento, o abrir das cortinas transforma a janela do apartamento de Santeiro em um verdadeiro ato de encenação. Uma vez que cada apartamento passa a ser um palco de constantes representações da vida privada.

Isso ocorre pois, simbolicamente, a janela carrega consigo a ideia de divisão, uma vez que supõe dois espaços – o de dentro e o de fora – ou como diria o próprio Carlos Santeiro “a fresta entre o mundo da realidade e o da mais desvairada imaginação”. Porém são espaços que se comunicam, já que a janela tem como principal função não só o de revelar a paisagem, como também reduzi-la no momento em que a expõe.

Assim, por meio de um olhar indiscreto e irônico, Santeiro na posição de escritor-espectador revela ao público o lado mais obscuro do comportamento humano, que é reproduzido aos telespectadores pelas telas dos televisores:

Subitamente, ele se afasta dela.

Ele: - Mas não era de cada um desses apartamentos, em separado, que se alternavam os gestos de amor ou de ódio ou de um medíocre mais singelo prosaísmo. Não. Era de todos eles simultaneamente que tais imagens saíam para minhas retinas, os gestos todos não passando de um só gesto a repetir-se em camadas infinitas, labirínticas, de espelhos. E esses espelhos nada mais eram que as telas dos televisores, minha querida. E as pessoas que estavam vivas, os atores que faziam os acontecimentos, não eram aqueles bichos humanos em suas tocas, mas aqueles outros dentro dos espelhos, que eram o palco, o cenário, o picadeiro...

Ela: (*debochando, grandiloquente*) – Do imenso circo da existência!

Ele: (*impassível*) – Sim, isso mesmo, enquanto os outros, nós todos, os habitantes da cidade, nos transformáramos numa malta, numa manada, numa corja... Qual é mesmo o coletivo de espectadores? Chusma? Turba? Alcatéia? Não, alcatéia é feroz demais. Resma, quem sabe? É parecido com lesma. Ou será plêiade? Não, não pode ser, é muito poético.

Ela: - Massa. Massa de espectadores.

Ele: - É isso. Nós nos transformáramos numa massa de espectadores passivos (SANT'ANNA, 2009, p. 32, grifos do autor).

Portanto, ao fazer uma reflexão sobre a realidade representada no âmbito ficcional, o escritor mostra claramente que o telespectador torna-se passivo ao processo. Já que se identifica direta ou indiretamente com o que lhe é apresentado, haja vista que a televisão e

os programas por ela exibidos buscam nada mais do que representar os dramas cotidianos de uma sociedade:

Ele: (*prosseguindo*) - Eu estava dizendo que quando me mudei para cá e abri essas janelas de par em par e deparei com essa magnífica visão (*faz um gesto para a janela*): caixotes retangulares repletos de moradores uns apertados contra os outros num cenário que faria a inveja de pesquisadores da alma como, Freud, Reich, Yin, Yang e Jung, pensei: eis um excelente posto de observação para um romancista. Daqui poderei sentir, uma a uma, as pulsações desta cidade inquebrantável, ou melhor, inabrangível...

Ela: - “Iná” o quê?

Ele: - Inabrangível, que não pode abranger. Esta cidade inabrangível que é o Rio de Janeiro. Que importam a solidão, o calor, a angústia espiritual; o romancista é antes de tudo um forte. Não arredarei o pé do meu posto até que tudo tenha se transferido para o papel (SANT’ANNA, 2009, p. 29, grifos do autor).

Toda essa crítica ácida destilada por Sérgio Sant’Anna, pela figura de Carlos Santeiro, é feita por meio de uma escrita performática que visa dar voz ao pensamento do próprio escritor. Fato justificável, uma vez que se detectam na produção literária contemporânea cada vez mais o espaço do cotidiano, do pessoal, do real, como possibilidades de encenar a vida e/ou a morte de nossos desejos mais íntimos.

Além de perceber a escrita como ato da própria encenação, o escritor Carlos Santeiro em alguns momentos de sua entrevista reflete também sobre o papel e a função do teatro político brasileiro nos anos de 60 a 80 – período crítico mascarado e censurado pelo autoritarismo da Ditadura Militar de 1964:

Ele: (*agressivo, como se tivesse sido ela quem pronunciara todas aquelas palavras*) – Fútil por quê? O que há de errado com isso? Por que no teatro tem de se ironizar as coisas o tempo todo como se elas sempre estivessem erradas? Fica-se aqui, mal-humorado, gozando as pessoas que vão à praia, enquanto nós permanecemos em nosso pedestal, nossa torre de marfim (*ele aponta o apartamento todo desarrumado e ela olha ao redor, espantada*), como se fôssemos superiores. Quer saber de uma coisa? Eu acho que não há nada de errado com as coisas. O que que tem ir à praia? Por que no teatro a gente tem sempre de criticar alguma pessoa ou grupo de pessoas? Um teatro contra uma classe, uma ideia política, um estado de coisas. Ou quando não é nada disso, um teatro contra o próprio teatro. Por que não se pode escrever, por exemplo, uma peça a favor de algo? A

favor do teatro, por exemplo. Aquelas discussões todas acontecem no teatro. Teatro é ótimo. Ou por que não uma peça a favor da praia? É isso, eu vou escrever uma peça a favor de alguma coisa. Mostrar como são maravilhosas e felizes as pessoas que vão à praia, enquanto vocês (*ele faz um gesto largo com as mãos*) ficam aí criticando. Pois eu acho ótimo isso: ir à praia e depois voltar para casa e uma comidinha, uma trepadinha, um show, uma peça de teatro, um chopinho. Um bando de ressentidos é o que vocês são. Nietzsche... (SANT'ANNA, 2009, p. 25, grifos do autor).

Essa citação evidencia o papel do teatro na época em questão: promover por meio da representação uma crítica a determinada classe social, idéias políticas e até mesmo em relação às ações do próprio Estado. Contudo, é importante perceber que Carlos Santeiro tece um discurso totalmente inverso, irônico e performático – que questiona o fato de o teatro ter sempre que criticar alguma coisa ou discutir questões que permeiam o âmbito social. Na verdade, em função do momento histórico restrito pela censura, o teatro era muitas vezes conduzido a simplesmente representar situações corriqueiras e banais do cotidiano, não se preocupando em construir e oferecer um pensamento estético-crítico ao espectador.

Logo, essas colocações feitas pelo personagem escritor são nada mais do que máscaras de sua escrita performática, que tenta camuflar o verdadeiro papel das artes e da literatura da época: criticar a política e a sociedade da época:

Ele: - Ficamos aqui discutindo praia enquanto quarenta por cento dos brasileiros são analfabetos, quatrocentas mil crianças em nosso país não completam o primeiro ano de existência; a média de vida do homem nordestino não ultrapassa os trinta e cinco anos, quarenta, quarenta e cinco anos, sei lá; na Baixada Fluminense uns vinte presuntos são deixados por mês pelo Esquadrão da Morte; o trânsito mata por semana... (SANT'ANNA, 2009, p. 27).

Neste fragmento, Santeiro apresenta a sua ironia não só a título de realçar sua visão crítica acerca da realidade brasileira, como também de denunciar as mazelas que permeiam a sociedade, por exemplo, a precariedade do sistema público de saúde, falta de investimento na educação, violência e o altíssimo índice de criminalidade. Cabe também pontuar que, não apenas Sérgio Sant'Anna, mas outros escritores da Geração de 64, a

exemplo do poeta Ferreira Gullar, também utilizaram da literatura como mecanismo para reflexão e crítica social:

POEMA BRASILEIRO

No Piauí de cada 100 crianças que nascem
78 morrem antes de completar 8 anos de idade

No Piauí
de cada 100 crianças que nascem
78 morrem antes de completar 8 anos de idade

No Piauí
de cada 100 crianças
que nascem
78 morrem
antes
de completar
8 anos de idade

antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade
(GULLAR, 2004, p.70).

Em o “Poema Brasileiro”, texto poético que pertence à coletânea *Dentro da Noite Veloz* (1962-1975), Gullar apresenta o retrato social do povo brasileiro – destacando por meio de dados alarmantes que “No Piauí de cada 100 crianças que nascem / 78 morrem antes de completar 8 anos de idade”. Um quadro real para o contexto histórico da época, já que o governo militar tinha como principal objetivo político e econômico atender as necessidades da elite brasileira e promover uma renovação industrial no país, deixando para segundo plano uma reforma de base que atenderia grande parte da população brasileira, principalmente os excluídos dessa sociedade.

Para realçar a situação precária do país, Ferreira Gullar se utiliza de uma linguagem informativa e transforma as estrofes de seu poema em manchete de notícia, com o propósito de chocar e chamar a atenção do leitor para a realidade brasileira e suas mazelas. Além de mostrar que “No Piauí de cada 100 crianças que nascem / 78 morrem antes de completar 8 anos de idade”, o poeta quer acordar e ferir a elite e o Estado quando repete

quatro vezes no final do poema “antes de completar 8 anos de idade” – esta frase causa impacto pela sua harmonia, clareza de significado e expressividade.

O título, “Poema Brasileiro”, permite outras leituras. É possível interpretar, por exemplo, o fato de que, apesar de o poema apontar o estado do Piauí como espaço central, há a formação do retrato do Brasil, em que crianças morrem sem que se pergunte o porquê e sem que seja ofertada uma real importância a tal fato. Pode-se aferir, assim, que a ambição do poeta não é de apenas noticiar, mas produzir uma denúncia, tanto no que se refere ao descaso das produções jornalísticas quanto ao drama que se coloca em questão, a morte de muitas crianças antes de completarem oito anos de idade.

Logo, mesmo vivenciando uma época sombria e obscura, a literatura, as artes plásticas, o teatro e a música não deixaram de ser mecanismos de crítica social sem perder o vínculo com uma reflexão sobre o estético. A postura intelectual de Santeiro, em “Um romance de geração”, confirma o quadro teatral em que a obra de Sérgio Sant’Anna estava inserida no início de sua produção. Em meio à ditadura e à opressão, rememorar o momento brasileiro trouxe tanto ao teatro quanto a própria literatura a luta proletária para cena, mesmo porque, é na voz desses excluídos que Sant’Anna diz não conseguir compor o romance.

Ele: (*interrompendo*) – Por exemplo: quando eu morava no Catete, freqüentava um lugar dos mais simpáticos. Era uma mistura de restaurante e botequim [...]. O restaurante era modesto, mas até que se comia bem. Nos fins de semana as famílias do bairro costumavam aparecer e vinham também os boêmios, estudantes, velhos solitários, gigolôs, dançarinas, bandidos em momentos de folga, a fauna toda. [...]

Mas eu estava falando do pessoal que comia naquele balcão; você precisava ver as figuras: a turma do metrô, malandros, mendigos, vagabundos, putas de última categoria, nordestinos, os bêbados mais decadentes, etc. Eles comiam e bebiam olhando diretamente para nós e nós olhávamos para eles. Quer dizer, eles nos assistiam e nós os assistíamos. Talvez os que não tivessem grana para mais do que um reles pão com manteiga (*ele vai assumindo um tom farsescodemagógico*), os deserdados, o povo sofrido, os explorados e os humildes – talvez o nosso jantar é que fosse a refeição deles. Talvez eles fossem ali para nos ver comer. E para nós eles também eram um espetáculo diversificado e colorido, se eram. E eu me perguntava: para que teatro neste Rio de Janeiro se o melhor espetáculo está nas ruas? Uma vez fui assistir a uma peça do Mozrek no Teatro. *Os emigrados*, você já assistiu?

Ela: - Não. Mas poxa, você pula de um assunto para outro.

Ele pega a bola de papel e a devolve para ela, que começa a anotar outra vez.

Ele: - Era uma peça que tratava de dois emigrados poloneses dentro de um quarto alugado. Você já reparou como proliferam as peças com dois atores atualmente? São os problemas de produção. E ali eles representam um intelectual e um operário, naquele esquematismo habitual das peças de teatro. O intelectual dizia coisas intelectuais e o operário dizia coisas proletárias... (SANT'ANNA, 2009, p. 35-36, grifos do autor).

A fala de Carlos Santeiro evidencia, portanto, o papel do teatro brasileiro¹³ de então: trazer para o palco a classe proletária e excluída da sociedade, no intuito de escancarar e denunciar os problemas sociais e políticos da época. Assunto pontual e que, em alguns momentos, se torna o centro das discussões durante a sua entrevista. Assim, ao longo de suas conversas com Cléa, o escritor apresenta tanto a nova roupagem de seu romance experimental, como também reflete sobre o teatro político brasileiro – o qual se modernizou no século XX.

Ele: - Espera aí que é agora que eu vou entrar. A Geração de 64, ponto. No teatro, só agora suas obras mais representativas começam a ser encenadas, por causa da censura, ponto. De modo que não podemos avaliá-las corretamente, ponto. Mas em relação à literatura talvez não tenha havido outra época tão fértil, pelo menos quantitativamente, quanto esses quinze anos pós 64, ponto. E pouquíssimos livros foram censurados, já que poucos os liam e não valia a pena para o regime incomodar-se, ponto. Houve até um fenômeno apelidado de “*boom literário brasileiro*”, entre aspas, o que, quando nada, era indicador de um momento propício para escrever, ponto. Mas por que essa fertilidade, ponto de interrogação? Não seria porque os escritores, além de ocuparem

¹³ Foi com a estreia de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, que a crítica apontou o nascimento do teatro moderno. Com direção do polonês Ziembinski, a peça quebrava com todos os padrões da época. Nos anos seguintes, várias companhias de teatro surgiram no eixo Rio-São Paulo, como Maria Della Costa e Teatro Popular de Arte. O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) formou atores como Cacilda Becker, Walmor Chagas, Fernanda Montenegro e muitos outros artistas. Nos anos que antecederam os governos militares, o clima político do Brasil e os estudantes universitários agitavam a cena cultural com produções que marcaram a história do teatro brasileiro. Em 1958, em São Paulo, o Teatro Arena trazia a revolucionária peça *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, escancarando problemas sociais e políticos. Em 1965, a encenação de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto com música de Chico Buarque, estremeceu a crítica brasileira por sua poética pungente e montagem sensível. Em 1967, José Celso Martinez Correa quebrou tabus com *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. Provocativo e cáustico, ele chegava para estapear a burguesia. Contudo, os governos militares silenciaram tudo. Zé Celso, Boal e outros importantes artistas foram exilados. Antunes Filho, que ficou no Brasil, abriu nosso teatro contemporâneo com seu Centro de Pesquisa Teatral. Marcando a abertura política, Celso Nunes finalmente estréia sua peça que havia sido proibida durante sete anos. Em *Patética*, ele conta a morte do jornalista Vladimir Herzog. Nesse ínterim, Boal desenvolveu o Teatro do Oprimido, com a democratização dos meios de produção teatral e acesso das camadas sociais menos favorecidas. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2013/06/breve-historia-do-teatro-brasileiro-e-suas-reviravoltas-dramaticas.html>>. Acesso em: 27 jan. 2014.

um espaço aberto pela censura no teatro, no cinema e na música, teriam encontrado na ditadura um excelente ponto de referência, ponto de interrogação, parágrafo? [...]

O que talvez não saibam é que do outro lado, com o pensamento oposto, havia nós, os bons moços, os escritores, ponto. Nós estávamos ali para denunciar isso tudo, ponto. Nós, os quixotes da literatura, com nossos rocinantes de papel, ponto. Nós, os escoteiros, fazendo a nossa boa ação do dia, espumando indignados o nosso ódio impotente, unindo-nos aos nossos “irmãos”, entre aspas, trabalhadores, aos sofridos, aos miseráveis, aos perseguidos de todo o país, ponto de exclamação! Tínhamos algo contra o que lutar, sem muito risco e com os melhores motivos, ponto (SANT’ANNA, p. 81-82, grifo do autor).

Diante de um contexto de transformações do teatro brasileiro, pode-se afirmar que expectativa foi exatamente o que existiu. Observada a realidade operária brasileira durante o período ditatorial, ficou apenas no sonho a luta desses autores engajados. Dizer que não gerou resultado seria uma informação incoerente, mas acreditar que a realidade mudou o quadro de opressão da classe operária é uma grande utopia. Isso se justifica, pois, de acordo com a visão da elite brasileira e do próprio Estado “não há vagas” na literatura, no teatro, nas artes e na música para se refletir sobre os problemas sociais e políticos vivenciados pelo Brasil.

Percepção também compartilhada e ao mesmo tempo questionada por Ferreira Gullar no poema “Não há vagas”, publicado na coletânea *Dentro da Noite Veloz* (1962-1975):

NÃO HÁ VAGAS

O preço do feijão
 não cabe no poema. O preço
 do arroz
 não cabe no poema.
 Não cabem no poema o gás
 a luz o telefone
 a sonegação
 do leite
 da carne
 do açúcar
 do pão
 O funcionário público
 não cabe no poema
 com seu salário de fome
 sua vida fechada
 em arquivos.
 Como não cabe no poema
 o operário
 que esmerila seu dia de aço

e carvão
 nas oficinas escuras
 - porque o poema, senhores,
 está fechado:
 “não há vagas”
 Só cabe no poema
 o homem sem estômago
 a mulher de nuvens
 a fruta sem preço
 O poema, senhores,
 não fede
 nem cheira
 (GULLAR, 2004, p. 71-72).

Neste poema Ferreira Gullar utiliza uma linguagem totalmente paradoxal e irônica, já que contradiz o propósito do próprio poema que é anunciar que “Não há vagas” (espaço) para se discutir sobre determinadas situações sociais, a exemplo do preço dos alimentos básicos (arroz e feijão) que fazem parte do cardápio do brasileiro, como também dos impostos pagos ao Estado. Na verdade o termo “Não há vagas” acarreta outra leitura do texto, pois sugere que o fato dos preços dos alimentos, dos impostos e até mesmo da sonegação não estarem no poema se deve à alta inflação vivenciada pelo Brasil na época da Ditadura Militar – fato que acarretou o aumento estrondoso no preço de produtos vinculados à cesta básica e dos impostos. Logo, tal situação fez com que o poema não tivesse espaço suficiente para comportar a alta dos preços.

Ao longo do texto de Gullar, verifica-se que “não há vagas” também para falar sobre o trabalho monótono e sem perspectivas do funcionário público – o qual está limitado a arquivar papeis; e aos operários que são explorados até o último suor nas fábricas e indústrias. Essa passagem se justifica, pois, o momento em questão era marcado pela violência e torturas que privavam os cidadãos da liberdade de reclamar e exigir os seus direitos. Logo, só cabe no poema falar sobre situações banais de uma sociedade: “O poema, senhores, / não fede / nem cheira” – ou seja, ele é totalmente indiferente aos problemas sociais. Portanto, na palavras de Rinaldo de Fernandes (2009):

ao se discutir o fazer poético, está se discutindo — embutido no texto — o *sentido* ou mesmo a *função* da poesia — para quê, e para quem, ela serve. O poema, assim, se tecendo como uma poética do autor, uma poética marcadamente modernista, e ironizando os poetas indiferentes à vida, ao cotidiano das pessoas comuns (como os parnasianos, por

exemplo), traz o seguinte recado: a poesia *não deve* se furtar às questões sociais (FERNANDES, 2009, grifos do autor)¹⁴.

Assim, tanto pela visão de Carlos Santeiro quanto de Ferreira Gullar, o texto literário não pode se manter indiferente perante aos problemas sociais enfrentados por uma sociedade. Ao contrário disso, ele deve ser um espaço aberto para que o escritor possa refletir e denunciar as dificuldades vivenciadas, principalmente pela classe operária. Logo, para que isso ocorra, é necessário trazer para o meio literário a voz dos oprimidos.

Ela: - Eu, eu, eu... Você não sabe conjugar o verbo noutra pessoa? Já pensou em escrever para os “outros”? Para o povo, por exemplo?

Ele se põe a rir histericamente, entre lágrimas, mas um riso forçado, de bêbado, de ator.

Ele: - Essa foi a melhor piada da noite. Ou melhor, foi a única piada. Você sabe o que é pior que um cara da classe média escrevendo para classe média?

Pausa e ele mesmo responde.

Ele: - Um cara da classe média escrevendo para a classe operária, para o povo (SANT’ANNA, 2009, p. 58, grifos do autor).

Pela voz de Santeiro percebe-se um olhar irônico sobre o que não mudou: “Um cara da classe média escrevendo para a classe operária, para o povo”. Até mesmo porque o seu romance de geração ainda é escrito por meio do intelectual da classe média e não pela voz da massa barulhenta da sociedade observada pela janela indiscreta do seu apartamento. Logo, o que resta ao escritor? Para Carlos Santeiro a melhor solução seria retornar aos clássicos:

Ele: - O problema é que eu não acredito mais, entende? Todos os diálogos são falsos, todos os livros são falsos. Tão falsos quanto este riso aqui (*ele imita o próprio riso histérico anterior*). Um riso desses a gente só ouve no palco. Todos os diálogos são falsos, todos os livros são falsos

¹⁴ Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/analise-de-um-poema-de-gullar/>>; Acesso em; 12 jun. 2014

e eu estou ficando velho. Só considero ler livro antigo, livro clássico. Eles também são falsos, mas de uma falsidade que convence, porque no contexto em que foram escritos essa falsidade era autêntica. [...] Mas o silêncio é ainda melhor, porque nele está contido tudo. Me cansei até da ironia e da grande frase. Esta frase, por exemplo: “Me cansei da ironia e da grande frase”. Me cansei de denunciar as coisas, de ser contra, de estar com raiva (*O tom de voz dele começa a ser cada vez mais de raiva*). Estou falando por falar, porque, porque você está aqui e isso me provoca. Mas acho que o mundo está perfeito, é o que é, o que tinha de ser, nada existe a ser revelado ou denunciado. Dos artistas modernos, os que mais admiro são Marcel Duchamp e Rimbaud (*nesse momento ele está gritando, descontrolado*), porque eles se calaram no certo viú? Porque eles se calaram! ... (SANT’ANNA, 2009, p. 58-59, grifos do autor).

Diante desse discurso, será que ele realmente ambiciona voltar a ler os clássicos e acreditar na verdade que eles ofereciam? Ou tudo não passaria de um discurso irônico que subverte o que precisa ser realmente dito? Partindo da própria visão de Santeiro de que “Todos os diálogos são falsos, todos os livros são falsos”, verifica-se que para um escritor contemporâneo acreditar na verdade é algo totalmente impossível. Os textos se tornaram complexos de tal forma que se ironizam para criticar a realidade. Talvez por isso o escritor escolha o registro teatral para escrever seu livro, porque somente no palco esses diálogos falsos combinem com o ambiente cênico, que por si só já é uma farsa – aspectos fundamentais que caracterizam essa 1ª parte de seu romance.

Não menos criativa e irônica, a 2ª parte intitulada *Um romance de geração: romance* é apresentada ao leitor por meio do narrador S.S. – seria uma abreviatura de Sérgio Sant’Anna? Já se perguntaria o leitor, o que abriria ainda mais o jogo de velamento e desvelamento em que se dá à narrativa. Utilizando-se de um discurso totalmente em prosa, o narrador em questão passa a tecer suas considerações acerca do “teatro-ficção” encenado na 1ª parte. Mostrando ao leitor que, de acordo com o projeto inicial a peça aconteceria em três atos, mas, em função da intensidade do diálogo travado pelas duas personagens limitou-se a um único ato: “Um romance de geração seria, no projeto original, uma peça em três atos, que se limitou ao primeiro em razão da sua extensão e por formar, esse ato, em si, uma unidade” (SANT’ANNA, 2009, p. 99).

Após essa rápida ressalva, o narrador S.S. passa a narrar e a descrever ao leitor o que aconteceria nos dois outros atos, transformando o que seria da ordem da estrutura do texto teatral em uma narrativa ficcional.

Para a hipótese, porém, de o texto jamais vir a ser encenado, vale-se ao autor agora de um artifício muito simples: transformar o texto teatral num texto de ficção, para ser apenas lido. Uma pequena novela, ou mesmo, ousamos dizer, um “romance de geração”. A diferença entre os gêneros teatro e romance encontra-se não totalmente na linguagem, mas também – ou principalmente – no fato de que um texto teatral deve se presentificar no palco para atores e espectadores. Antes de levantar-se o pano, esse mesmo texto está “adormecido”, é inacessível. Poder-se-ia contra-argumentar que também um texto de ficção hiberna numa livraria ou estante até que alguém vá buscá-lo e o torne existente através da leitura. E, por outro lado, também um texto teatral pode ser lido na forma de livro (SANT’ANNA, 2009, p. 105).

Com a finalidade de deixar o leitor à parte dos acontecimentos, esse mesmo narrador também transforma o seu discurso narrativo em um verdadeiro roteiro cênico (descrevendo as ações essenciais que marcariam cada ato e, até mesmo, as falas do atores-personagens), para caso alguém viesse a representá-la:

Então, atenção produtores e diretores: toda montagem fiel de *Um romance de geração* deve incluir esse segundo teatro, essa segunda platéia, como um jogo de espelhos com o público real. Deve incluir, também, a título de citação da montagem original (a do sarau), o pequeno *living*, onde se acomodariam atores representando o próprio Carlos, sua mãe, o psicanalista, a namorada e o censor. No centro de tudo, obviamente, o palco.

Mas na inviabilidade de montar tal superprodução, nada impede que se pinte, a título de cenário, esse outro teatro e esse outro público. Pois foi o que a mãe de Carlos fez: pintou nas paredes do seu *living* uma platéia assistindo a peça do filho num teatro de verdade. [...] Só mesmo o censor, por dever de ofício, não está gostando da peça – e por isso emitirá um parecer contrário à sua liberação, baseado em fatores de ordem moral (sem discutir-se aqui se a moralidade da censura consiste em proibir a exibição no palco daquilo que as pessoas fazem ou dizem na vida real) e também de ordem política (SANT’ANNA, 2009, p 110-111, grifos do autor).

Essas considerações propostas pelo narrador S.S. acerca da peça teatral são, também, reflexões sobre o ato da escrita do escritor – ou seja, as escolhas textuais feitas por ele tanto para construir a narrativa como estabelecer um novo pensamento literário – que funcionam ainda como uma análise sobre o próprio romance que se está lendo, ao

propor esse jogo de espelhos do teatro dentro do teatro, que também se encenou na primeira parte da narrativa. Salientando para o público, de modo quase didático, que essa nova literatura deve romper certos tradicionalismo e previsibilidades, haja vista que para se produzir um texto literário, o autor-escritor deve se despir de qualquer pré-conceito, propondo, assim, um constante experimentalismo ao longo desse processo de criação artístico.

Percepção que é também confirmada por Luis Alberto Brandão Santos, que em seus estudos a respeito das obras de Sérgio Sant’Anna detecta o flertar desse autor com outras formas artísticas:

A aproximação, entretanto, não chega a fazer com que a narrativa se torne uma peça propriamente dita. Flertando com o teatro, a narrativa não pretende abdicar de suas especificidades, mas tencioná-las. Isso se dá em função da consciência de que o texto teatral *não é* teatro, apesar de querer sê-lo. Por mais que se dimensione para uma virtual encenação, o texto, enquanto permanece no papel, jamais abandona sua condição narrativa. Em Sérgio Sant’Anna, o que encontramos, na realidade, são exercícios de interferência e cruzamento, e uma tentativa de tencionar ao máximo, pelo seu mútuo contato e por uma ruptura sincrônica, as duas dicções literárias em questão (SANTOS, 2000, p. 71, grifos do autor).

Tal visão assinala que essa nova narrativa necessita transpor os limites da homogeneidade, propiciando ao autor um espaço em que ele possa reinventar a sua escrita – a qual será marcada pelo diálogo com outros gêneros literários e formas artísticas, a exemplo do teatro:

A literatura é, pois, gênero dos mais abertos.

E, por fim, as tremendas diferenças convencionais de técnica e estilo entre o texto literário em prosa e o texto teatral. Mas são detalhes que não nos interessam, pois não se trata, aqui, de reescrever uma peça de teatro para torná-la essa obra, sem alterar uma linha sequer do texto teatral já escrito.

E o ponto fundamental da operação será transpor esse texto para um outro espaço, que chamaríamos de romanesco ou novelesco.

Um romance ou novela cuja ação fictícia se passasse “ali”, naquele outro espaço, que poderia, inclusive, ser imaginado também como um “teatro”. Para tanto, seria necessário não uma “alteração”, mas um ligeiríssimo acréscimo, a título de prólogo. Assim:

“Num teatro qualquer do Rio de Janeiro, os últimos espectadores acabam de se acomodar, as cadeiras rangem, alguém tosse etc. Subitamente apagam-se as luzes da platéia, acendem-se as do palco e, lentamente, o pano sobre para dar início a esta peça de teatro”.

A partir daí, vem a versão na íntegra da peça Um romance de geração, que por essa simples operação de tempo e lugar terá se transformado mesmo num romance. Um romance cujo enredo é uma peça de teatro que se faz “naquele”, e não “neste” palco.

E aí está, prontinho, tal romance (SANT’ANNA, 2009, p. 107, grifos do autor).

Nesse sentido, o autor-escritor mostra que o texto é um local aberto de intensa renovação e transformação, aspectos esses que não permitem que a obra literária seja enquadrada em um gênero específico, assim acarretando a ruptura da tradição do gênero na contemporaneidade. Visão também confirmada por Gleiser Mateus Ferreira Valério:

Mais que um processo de explicitação do processo de construção de um teatro dentro do teatro, os comentários da personagem de forma metaliterária, a obra e seu processo de criação são levados para o corpo do texto com a finalidade de uma discussão maior sobre o processo de escrita. O que S.S. questiona é esse jogo dentro do ficcional, bem como de que forma o texto seja teatral, seja narrativo podem ser ambientados de forma tal que possam ser mesclados, sem perder a qualidade. Esse campo de possibilidades no qual a obra de Sant’Anna se transformou é uma forma de perceber o quanto o autor se atém aos aspectos conceituais da escrita de um livro. Seus textos jogam com os elementos de vários gêneros literários sem o menor pudor, criando uma obra complexa (VALÉRIO, 2008, p. 67).

Ao final da 2ª parte e diante das considerações críticas propostas pelo narrador S.S., o leitor é levado a questionar se tal ponto de vista é uma visão exclusiva desse narrador ou se tais apontamentos também são compartilhados pela figura do autor Sérgio Sant’Anna. Na verdade, o leitor questiona-se a todo o momento sobre a própria identidade desse narrador, não seria ele o escritor Carlos Santeiro? Ou, ainda, não seria o próprio Sérgio Sant’Anna, por meio de sua ardilosa construção narrativa e de seus narradores duplos (S.S. e Carlos Santeiro), provocando o leitor e discutindo com ele não só a construção de seus textos, como também o propósito da representação na literatura e quais recursos estéticos devem ser utilizados para que ela seja construída?

Em termos “críticos”, isso nos sugere uma pausa para uma reflexão interessante. Até que ponto não estaria este autor resguardado (resguardando-se) de possíveis críticas à sua peça, responsabilizando-se apenas por seu romance? Pois se um romance apenas descreve literalmente uma peça, talvez nada acrescente ou subtraia ao valor daquele o fato de essa peça ser boa ou ruim. [...] Mas como autor que sou deste meu romance, não fugirei agora das minhas responsabilidades e escolherei, arbitrariamente, uma hipótese para o seu enredo e que passa, a partir de agora, a ser para todos os efeitos a sua VERSÃO OFICIAL, a ser adotada pelos leitores, críticos e compêndios escolares de literatura brasileira (SANT’ANNA, 2009, p. 107-109).

Esses embates metanarrativos instauram na ficção de Sérgio Sant’Anna, um verdadeiro jogo de máscaras, já que o leitor não consegue identificar a autoria do romance proposto. Logo, o que é evidenciado dentro de todo esse processo reflexivo acerca da narrativa contemporânea, ou melhor, dizendo do “romance de uma geração” é o papel/performance do autor. Haja vista que a narrativa ficcional só é estruturada mediante as escolhas estéticas, a temática abordada e os recursos utilizados para viabilizar a representação, elementos que só podem ser estipulados pelo próprio autor.

Outro aspecto a ser observado no romance de Sant’Anna é que esse jogo de máscaras é também reforçado por meio dos atores – que no decorrer da narrativa executam uma espécie de “baile de máscaras” –, pois, inicialmente, interpretam as personagens Carlos Santeiro (escritor) e Cléa (jornalista), depois passam a encenar uma peça (escrita por um dramaturgo mineiro que é amigo do próprio escritor) sobre um casal que mora no Leme, entre outras tantas representações que serão estabelecidas ao longo do romance. Criando, assim, uma peça teatral dentro de outra peça teatral – a tal ponto que os atores não reconhecem mais a si mesmos –, já que encenaram tudo o que conversaram durante a entrevista.

Ele chega ao meio da sala e levanta solenemente o seu copo.

Ele: - O romance da nossa geração. Uma peça realista, mostrando ponto por ponto o que fizemos e falamos nesta noite. E nós a teríamos escrito juntos.

Ele baixa o copo e, por um momento, mostra-se preocupado.

Ele: - Ou será o contrário? Nós é que estaríamos condenados a viver, ponto por ponto, o que algum autor maníaco escreveu para que nós interpretássemos? Será que eu sou apenas um ator? Ou um personagem, como aquele meu amigo na peça do meu outro amigo?

Resolutamente, ele ergue o copo outra vez.

Ele: Não, não é possível. Eu sou eu. Penso, logo existo. Sim, Eu. Eu escrevi esta peça. Quer dizer, *NÓS*. A sua parte é mais modesta, mas você a carrega com dignidade. Como dizia Tchecov, não existe papel secundário. Só é pena que você não tenha ligado o gravador o tempo todo. Haveria aí uma peça prontinha. Nós a teríamos realizado juntos e eu poria uma dedicatória assim: “Para mamãe”. Ou melhor: “Para mãães”. Porque uma peça escrita a quatro mães teria de ser dedicada a quatro mães. Quer dizer, às nossas duas mães (SANT’ANNA, p. 73-74, grifos do autor).

Esse “baile de máscaras” realizado por Santeiro e Cléa, confinados no apartamento e/ou espaço cênico do escritor, torna-se possível, pois,

para o teatro grego, a *persona* é a máscara, o papel desempenhado pelo ator, e não a personagem esboçada pelo autor dramático. O ator é somente um intérprete que não se confunde com a ficção e que o público não assimila imediatamente a uma encarnação da personagem textual. Na maior parte do tempo, utilizamos essa mesma palavra, personagem, para designar os diferentes avatares da partitura textual prevista para ser representada em cena por um ator (RYNGAERT, 1996, p. 126, grifo do autor).

A partir das falas do único e intenso ato presente em *Um romance de geração*, são apresentados ao leitor os nomes “Ele” e “Ela” personagens centrais que conduzem todo o discurso teatral. Mesmo que posteriormente sejam identificados como Carlos Santeiro e Cléa, a princípio o autor utiliza termos pronominais com a finalidade de propiciar uma não identificação desses personagens. Esse recurso faz com que os personagens/atores inicialmente sejam caracterizados apenas como homem e mulher, fato que garante certa neutralidade e autonomia já que não precisam adotar de imediato uma identidade formada, podendo assim simular tipos de representação:

O homem, aparentando uns trinta e cinco anos, está sentado numa velha poltrona, com um copo de bebida numa das mãos e a Revista do Jockey na outra. Sobre o braço da poltrona, um cinzeiro com um cigarro aceso, que de vez em quando o homem pega para fumar. Durante toda a peça, tanto o homem quanto a mulher fumarão nervosamente, em momentos que poderão ficar espontaneamente a critério dos atores.

A aparência do homem é desleixada, com a barba por fazer e usando camiseta, jeans, sandálias. No chão, ao lado da poltrona, está um rádio que transmite os preparativos para a largada de um páreo no Hipódromo da Gávea. O homem está atento ao rádio, quando a campainha toca. Ele deixa o copo e a revista no chão e, pegando o rádio e levando-o junto ao ouvido (o páreo está sendo realizado), vai atender à porta.

É uma mulher de uns trinta anos, vestida esportivamente, mas com cuidado: calça comprida, blusa, colar, uma bolsa de artesanato de bom acabamento, o rosto discretamente pintado etc. (SANT'ANNA, 2009, p. 6).

Na verdade, essas características descritas no início da peça denotam que se trata de pessoas comuns e que ocupam uma função na sociedade, já que “Ele” é um escritor e “Ela” uma jornalista. Assim, antes de adotarem uma nominalização, Carlos Santeiro e Cléa, essas personagens encenam outra peça dentro da peça principal. Essa situação pode ser compreendida já que ambos são um casal dentro do palco. Na verdade, o espaço cênico (o apartamento) não é verdadeiro e as ações que são representadas por eles fazem parte apenas de um plano ficcional, posto que Santeiro e Cléa se tornam personagens e atuam na peça, uma vez que seguem um roteiro cênico (o qual contém as marcações e as falas das personagens preestabelecidas). Como pode ser evidenciado no trecho abaixo:

Ele: - Era. Mas era também a mulher do meu amigo na peça do meu outro amigo. E as duas tinham de ser idênticas. Porque era, ou melhor, seria, uma peça realista, se fosse encenada. Tão realista que deveria durar o tempo todo de uma discussão. Não haveria propriamente um fim, porque o casamento é uma longa discussão sem fim. E o público iria indo embora aos poucos, à medida que aquela discussão se tornasse intolerável.

(...)

Ela: *(meio nervosa outra vez)* – Quer me gozar? Que três, não eram duas? A mulher do teu amigo e a mulher do teu amigo na peça do teu outro amigo?

Ele: - Correto. Elas duas e agora você aqui. Como se nós também fôssemos um casal. Não apenas um casal, mas um casal dentro de um palco (SANT'ANNA, 2009, p. 13-14, grifo do autor).

Situação que acarreta no interior do romance uma discussão sobre as possibilidades da representação:

Na verdade, pode-se também dizer que toda a prosa do autor é uma ficção sobre a possibilidade de representação, como se a realidade referencial já surgisse filtrada pelo ato de representar. Ou ainda, como se a ficção fosse efetivamente a realidade, pois, para ele, ficcionalizar parece ser, de alguma forma, submeter a realidade ao crivo de várias linguagens entrecruzadas, numa tentativa de aprisioná-la ou mesmo aniquilá-la a qualquer custo (PELLEGRINI, 2008, p. 103).

A partir do momento em que essas personagens ganham uma identidade, mesmo que estereotipadas, passam a agir conforme o proposto: “Ele”, Carlos Santeiro, escritor, intelectual que por meio de uma entrevista tenta revitalizar o seu trabalho literário e discutir as características de sua escrita, como também objetiva “comer” a jornalista; “Ela”, Cléa, jornalista, ambiciosa, vislumbra na entrevista que fará a possibilidade de realizar um “furo de reportagem” ao colher informações sobre a “Geração de 64”:

Ela mostra uma expressão interrogativa.

Ele: - Se eu não estou escrevendo nem publicando porra nenhuma, por que o jornal te mandou me entrevistar?

Ela: - O cara da pauta, neguinho. Agora, com a “abertura política” e o resto todo, ele teve a ideia de fazer uma matéria com a Geração de 64. A geração de escritores que atuou durante a ditadura. Quer dizer, durante o regime militar que se instalou no país depois de 1964. E o seu nome está lá, na lista (SANT’ANNA, 2009, p. 76-77, grifo do autor).

Apesar de essas personagens apresentarem uma identidade (mesmo sendo um estereótipo social), é válido ressaltar que elas não possuem uma essência verdadeira. Ao contrário disso, durante toda a peça, o que se vê são personagens que se utilizam de outras máscaras e agem como atores em cena, justificando assim a ironia utilizada pelo próprio autor – que por meio de uma narrativa totalmente experimental acaba por encenar uma verdadeira farsa ao leitor:

Ele começa a mudar a voz, alternadamente, imitando as falas dos personagens masculino e feminino da outra peça.

VOZ MASCULINA: - Cadê a raquete?

VOZ FEMININA: *(sempre num tom de raiva controlada, querendo falar baixo)* – Eu sei lá da sua raquete.

VOZ MASCULINA: - A raquete estava aqui, ontem, junto desta porta. Eu sempre deixo a raquete aqui. Por que ela não está mais aqui? Não se acha mais nada nesta merda desta casa.

VOZ FEMININA: - Será que você não pode ir à praia um dia sequer sem jogar frescobol? Não pode ficar sentando como todo mundo?

(...)

Ela: *(interrompendo)* – Escroto! Essa é a palavra certa, mas para a peça do teu amigo. Está rasteira demais para o meu gosto. Escrota, cafajeste. Realista demais.

Ele: *(voltando ao próprio tom de voz)* – Mas é aí que você não sacou a transcendência. É um realismo falso, aparente, simbólico. O casal fica discutindo o domingo inteiro e nunca sai para a praia. É uma espécie de *Esperando Godot* carioca. Como Godot (Deus) nunca chega para Wladimir e Estragon na peça de Beckett, também a praia nunca será atingida por eles *(ele adquire um tom grandiloquente)*: ETERNOS NÁUFRAGOS DA EXISTÊNCIA.

Há uma pequena pausa e depois eles caem na risada diante da farsa. Ele chega até ela, abraça-a, levantando-a do chão. A seguir, ele a puxa pelo braço. O clima se descontraí integralmente (SANT'ANNA, 2009, p. 18-19, grifos do autor).

Santeiro imagina o papel que ele próprio desempenha na ficção face à comparação com o *Esperando Godot*, clássico teatral de Samuel Beckett citado no trecho, ou mesmo aludindo grandiloquentemente a si mesmo como um náufrago da existência. Logo, percebe-se que haverá uma antecipação do que ocorrerá nas próximas páginas do livro, as personagens farão do espaço ficcional uma visão crítica de si mesmos e da sociedade.

Isso ocorre pois Carlos Santeiro e Cléa ficam durante todo o ato cênico confinados no cenário do texto (apartamento), atuando como personagens e também como atores que interpretam essas mesmas personagens, o que evidencia ainda mais o caráter de simulação da peça-texto. Afinal, como lembra Gilles Deleuze, “os simulacros são como os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essencial” (DELEUZE, 1998, p. 262).

Ela: - Sei. O romance da tua geração.

Ele: - Da nossa, querida, da nossa; eu não sou assim tão mais velho que você. Só que o romance da nossa geração ia ser...

Ela: - Uma novela de televisão.

Ele: - Não. Uma peça em um ato, um único, extenso e sufocante ato em que um escritor e uma jornalista falam, falam...

Ela: - Principalmente o escritor.

Ele: (*ignorando*) – Uma jornalista e um escritor falam, falam, dizem gracinhas, discutem, bebem...

Ela: - Principalmente bebem, sobretudo no que toca ao escritor.

Ele: (*prosseguindo*) – Discutem, bebem e, por fim, vão para a cama, como sempre acontece. Então, além do romance da nossa geração, é um romance entre pessoas da nossa geração. Pois temos que nos fazer justiça: uma revolução nós fizemos, a sexual. Agora todo mundo já pode trepar com todo mundo. E depois tchau, sem maiores grilos. Cada um para o seu lado, como gato e gatas depois de uma orgia nos telhados (SANT'ANNA, 2009, p. 72-73, grifos do autor).

Esta passagem evidencia, claramente, que a narrativa “Um romance de geração” nasce de uma peça teatral constituída por um único e intenso ato, o qual é constituído não só pela entrevista do escritor concedida à jornalista, como também de outros discursos teatrais (verdadeiros simulacros) já que as personagens se utilizam do ato cênico para expressarem/representarem os seus anseios mais ocultos, como pode ser percebido abaixo:

Ele: - Está certo, garota, você ganhou. Você quer uma entrevista e terá a sua entrevista. Vou sentar aqui à minha mesa – “a mesa do escritor” – e discutiremos os problemas nacionais.

Ele senta-se à mesa, ela imediatamente arrasta uma cadeira para junto dele. Deixa o gravador sobre a mesa e acende a lâmpada, voltando o foco de luz diretamente para o rosto dele.

Ela: (*num tom masculinizado, grosseiro, “policial”, mas de gozação*) – Isso é pra refrescar tua memória garoto! Já que você é tão paranóico.

Ela vai até os interruptores, apagando todas as luzes, menos a da lâmpada de foco dirigido. Voltando à mesa, senta-se diante dele e assume um tom envolvente (mas ainda de gozação), imitando um interrogador de métodos persuasivos.

Ela: - Se você colaborar não precisa ter medo, menino. Eu só apaguei o resto das luzes pra você se concentrar melhor. E é só uma perguntinha, mas eu quero a VERDADE.

Aflitamente, ele continua a enxugar-se com a toalha.

Ela: (*solenemente*) – Carlos Santeiro, existiu uma geração literária de 64? Se existiu, diga-me, mais ou menos no espaço de uma lauda qual foi, no seu entender, a importância dessa geração?

Pausa, enquanto ele reflete. Depois começará a falar pausadamente, uma frase atrás da outra, como se ditasse uma mensagem a uma secretária ou um depoimento a um escrivão. Em algumas passagens mais incisivas do depoimento, poderá falar com mais ênfase e rapidez, bem como contorcer-se diante do foco de luz, como se suas reflexões fossem extraídas à custa de grande sofrimento físico e psicológico (SANT'ANNA, 2009, p. 78-79, grifos do autor).

O fragmento em questão mostra que a entrevista proposta pela jornalista se transforma em uma verdadeira encenação de um interrogatório policial, subvertendo, portanto, a ideia inicial sugerida. Essa mudança tem, entre outros objetivos, revelar o período de opressão, perseguição, censura e tortura vivenciado durante a Ditadura Militar – principalmente por aqueles que se opunham e denunciavam as atrocidades ocorridas, como também a situação política/econômica e social do país. Essa atuação cênica mostra que antes de Santeiro e Cléa serem personagens dessa peça teatral criada pelo escritor, eles são elementos integrantes da própria construção do romance.

E a peça foi proibida, inclusive para encenações íntimas e saraus. Felizmente, porém, neste país se costuma liberar em livro o que não se pode assistir nos palcos. E o que se torna uma arbitrariedade intolerável na vida real pode transformar-se numa hipótese atraente em termos de ficção: o fato de esta peça de Carlos ser interdita para espectadores tão íntimos quanto sua mãe, o psicanalista, a namorada e o próprio Carlos. Interdição que se fará valer, sob as penas da lei. Então restaria, como última alternativa aos dois protagonistas – Carlos e a namorada –, representar clandestinamente, todas as noites, a si mesmos e para si próprios, num apartamento do Leme, no Rio de Janeiro. Ou a falta de liberdade nesse território que ocupa o continente da ficção terá chegado a um ponto tal que agentes federais permaneçam em vigília, a cada noite, em cada apartamento, de cada cidade, para fiscalizar como representam a si mesmos e para si próprios os seus concidadãos? (SANT'ANNA, 2009, p. 112).

A última página de *Um romance de geração* assinala que Sérgio Sant'Anna não oferece respostas claras para o fazer literário de sua escrita, por outro lado, tal narrativa serve como excelente crítica de um período marcado por censuras e repressões. Assim,

observa-se além da temática proposta, as inovações estéticas feitas por Sant'Anna, a exemplo, da teatralidade explícita, não mais composta de forma sutil. Logo, em *Um romance de geração*, o autor adentra o campo dramaturgico de forma mais direta, gerando um texto experimental e dubio, mesmo porque é esse o intuito de seu discurso teatral, lançar um olhar sarcástico e subversivo sobre a sociedade por meio das personagens que agem como atores, em um ambiente marcado pela farsa e que discute o romance de maneira metaliterária.

3.2 Romance – Teatro: um espetáculo imaginário em A tragédia brasileira

Tragédia brasileira

Misael, funcionário da Fazenda, com 63 anos de idade,
 Conheceu Maria Elvira na Lapa, – prostituída, com sífilis, dermite nos
 dedos, uma aliança empenhada e os dentes em petição de miséria.
 Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a num sobrado no Estácio,
 pagou médico, dentista, manicura... Dava tudo quanto ela queria.
 Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranhou logo um
 namorado.
 Misael não queria escândalo. Podia dar uma surra, um tiro, uma facada.
 Não fez nada disso: mudou de casa.
 Viveram três anos assim.
 Toda vez que Maria Elvira arranjava namorado, Misael mudava de casa.
 Os amantes moraram no Estácio, Rocha, Catete, Rua General Pedra,
 Olaria, Ramos, Bonsucesso, Vila Isabel, Rua Marquês de Sapucaí,
 Niterói, Encantado, Rua Clapp, outra vez no Estácio, Todos os Santos,
 Catumbi, Lavradio, Boca do Mato, Inválidos...
 Por fim na Rua da Constituição, onde Misael, privado de sentidos e de
 inteligência, matou-a com seis tiros, e a polícia foi encontrá-la caída em
 decúbito dorsal, vestida de organdi azul.

Manuel Bandeira, *Estrela da Manhã*.

A epígrafe que abre esta seção coloca em evidência tanto o processo artístico de uma escrita inventiva e experimental, por meio do diálogo com outros gêneros textuais, quanto o papel da literatura em criar possibilidades de representar a realidade – haja vista que o texto poético proposto por Manuel Bandeira se utiliza de uma linguagem simples e objetiva, que mistura poesia e prosa, para anunciar as tragédias que permeiam o cotidiano de uma sociedade, mas, que, devido à frequência com que acontecem, são banalizadas.

Tais aspectos reiteram o caráter inovador da literatura, a qual está disposta a experimentar com a própria escrita durante o processo de construção textual. Mostrando, assim, que essas características não são apenas visíveis nas narrativas de Sérgio Sant’Anna, mas já eram utilizadas anteriormente na literatura brasileira, como por exemplo, nesse poema de Bandeira – texto que, além do mais, estabelece um diálogo com o romance de Sant’Anna, *A tragédia brasileira*: romance-teatro, por apresentar não só o mesmo título, mas por conter características estéticas semelhantes.

Este diálogo pode ser percebido analisando-se inicialmente no poema de Bandeira, o fato de este configurar-se como uma narrativa de desfecho “trágico”, aparentemente comum na sociedade brasileira, comprovando assim o qualificativo do título *Tragédia brasileira*. Como o texto apresenta um diálogo entre a poesia e a narrativa, verifica-se que o autor se utiliza de um poema em prosa para compor o enredo e as personagens centrais (Misael e Maria Elvira).

O caráter poético do texto pode ser inferido, entre outros aspectos, no modo como o autor discorre sobre o tema. O fato de se apresentar, sem nenhuma dramaticidade, uma situação de cunho comovente, ocorrida na cidade do Rio de Janeiro e intitulá-la exatamente de “Tragédia brasileira”, estabelece um paradoxo: se a história é tão corriqueira, sem ênfase na carga emotiva, apresentada em linguagem simples e com personagens simplórios, o que a torna uma tragédia?

A resposta para este questionamento encontra-se, justamente, no fato de o poeta abster-se de uma linguagem subjetiva e metafórica – características consideradas primordiais do gênero lírico em uma teoria tradicional dos gêneros – por uma escrita mais direta – marcada pela simplicidade e objetividade – para relatar a “tragédia” em questão. Logo, é em virtude dessa quebra de expectativa pelo viés da experimentação da linguagem, que o texto poético explode em sua significação, uma vez que essa linguagem simplista e corriqueira aparece no interior de um livro de poesia – o poema em questão faz parte do livro *Estrela da manhã*, publicado a primeira vez em 1936.

Assim, ao transportar uma situação típica de uma crônica policial para um texto poético, Manuel Bandeira revitaliza sua significação, despertando o leitor para as atrocidades que são praticadas pelo próprio ser humano, ou seja, é a banalização de um crime como este que o torna ainda mais trágico. Portanto, ao reportar o fato trágico de forma simples, o autor desperta nossa atenção, fazendo-nos ver aquilo que o cotidiano, por

força da repetição, acaba por nos alienar, porque atrás da suposta banalidade está a tragédia.

Assim, partindo dos mesmos princípios de se executar uma escrita inventiva e experimental como também destacar inúmeras tragédias noticiadas, mas que são banalizadas devido à frequência com que ocorrem no meio social, Sérgio Sant’Anna constrói a sua própria tragédia que é apresentada a partir de um “espetáculo imaginário” – ou seja, um “romance-teatro”, em que o autor converte a narração em uma verdadeira peça teatral:

Esta é a história de um espetáculo imaginário. Um espetáculo que poderia se passar, por exemplo, no interior do cérebro de alguém que fechasse os olhos para fabricar imagens e delas desfrutar, diante de uma tela ou palco de interiores, como num sonho, só que não de todo inconscientemente ordenado. (Sérgio Sant’Anna, A tragédia brasileira: romance-teatro, 2005).

A inscrição proposta por Sant’Anna – antes de se iniciar os acontecimentos que compõem o seu romance – assinala diretamente o diálogo que se estabelecerá entre o gênero romance e o teatro, já que o autor caracteriza a sua história como um “espetáculo imaginário” – o qual poderia se passar em uma tela ou encenado em um palco. Contudo, ao adentrar no âmbito do romance, verificar-se-á que a inscrição anuncia uma imensa ironia que marcará toda a narrativa. Haja vista que o fato encenado – o fatídico atropelamento e em sequência a morte da pequena Jacira – ao leitor/espectador não tem nada de imaginário, ao contrário disso, é um acontecimento comum e que devido à sua frequência tornou-se banal no cotidiano social.

Essa ironia também é concedida pela própria ficha catalográfica, a qual assinala o seguinte: “Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e sobre eles não emitem opinião”. Portanto, esta informação adicional proposta pela própria obra confirma não só o jogo irônico e teatral que será construído por Sérgio Sant’Anna ao longo de seu romance, como também as considerações e apontamentos que serão feitas pelo escritor carioca acerca do atropelamento de Jacira e dos fatos que se desencadearão a partir do enredo central.

No propósito de compreender o diálogo explícito entre o gênero romance e o teatro que Sant'Anna apresentará em *A tragédia brasileira: romance-teatro* e que é também objeto de estudo da presente dissertação, inicialmente será proposta uma análise visual (no que se refere à capa, folha de rosto e ficha catalográfica) e comparativa da obra literária – a qual será executada confrontando-se as publicações de 1987 e 2005 do referido romance. Assim como *Um romance de geração*, *A tragédia brasileira* ganhou uma nova edição revista pelo autor.

A 1ª edição de *A tragédia brasileira*, publicada em 1987, pela editora Guanabara, e a última edição revista pelo autor e publicada em 2005, pela Companhia das Letras, mostram novamente ao leitor que Sérgio Sant'Anna adotará outras formas mais peculiares de teatralizar suas narrativas, garantindo, assim, diversas possibilidades de representação a partir da inserção de elementos e jogos teatrais – os quais já são inicialmente percebidos a partir do próprio subtítulo *Romance-Teatro*, anunciado previamente na capa do romance em questão:

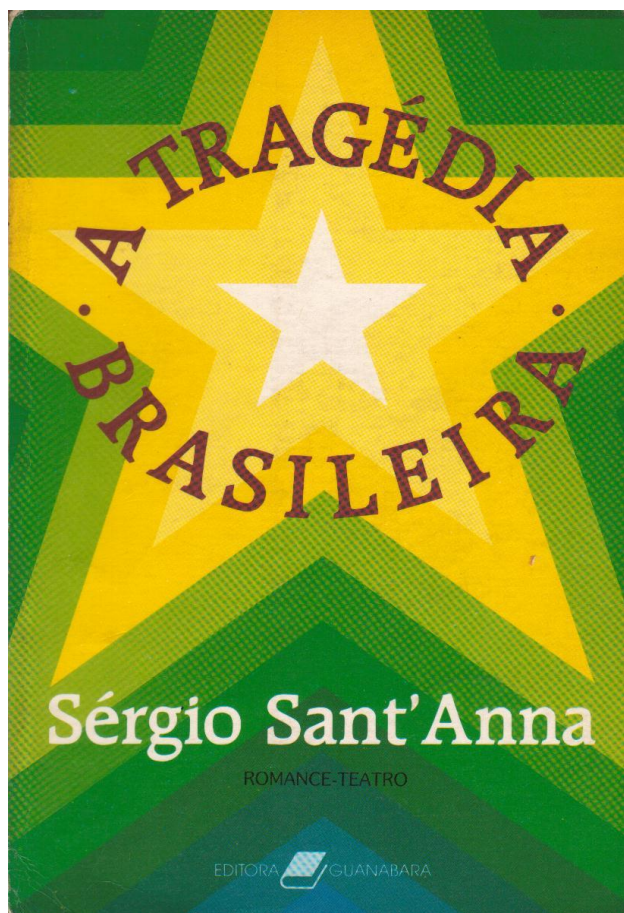


FIGURA 9 – Capa de *A tragédia brasileira: romance-teatro*, de Sérgio Sant'Anna, publicado em 1987

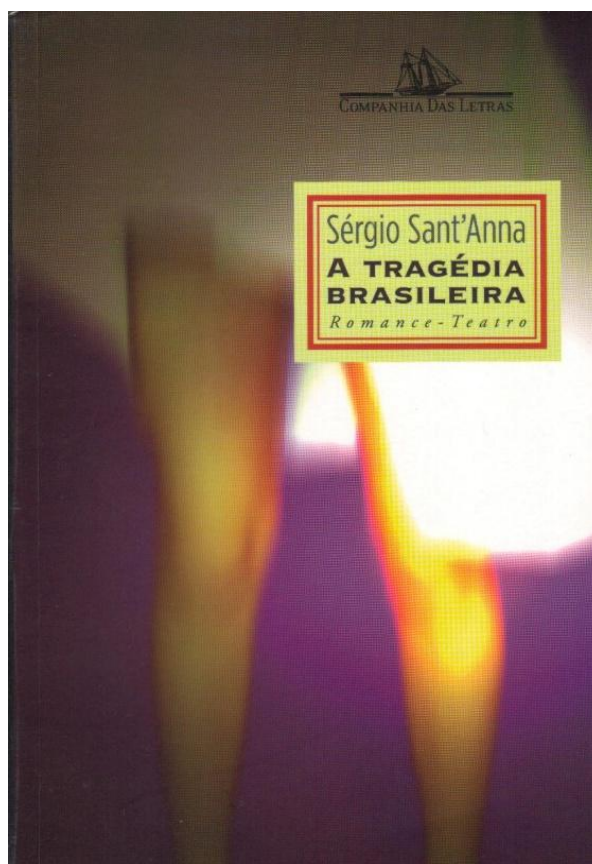


FIGURA 10 – Capa de *A tragédia brasileira: romance-teatro*, de Sérgio Sant'Anna, publicado em 2005

Na verdade, esse jogo teatral que será executado ao longo da narrativa termina por ser reiterado pela folha de rosto e pela ficha catalográfica das referidas edições – as quais apontam para o experimentalismo executado pelo autor em seu “romance-teatro”:

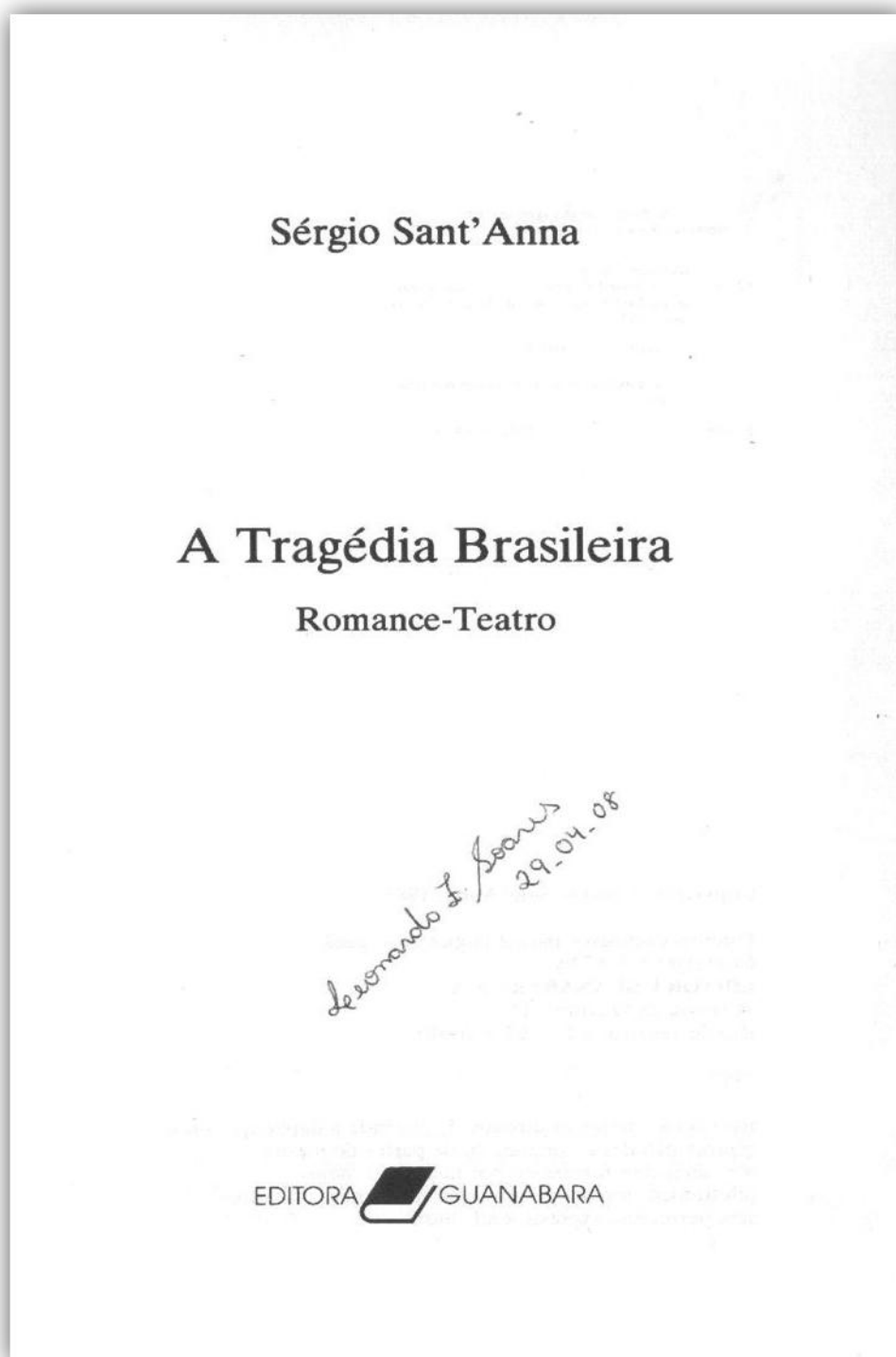


FIGURA 11 – Folha de rosto de *A tragédia brasileira: romance-teatro*, de Sérgio Sant'Anna, publicado em 1987

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

S223t Sant'Anna, Sérgio
A tragédia brasileira; romance-teatro /
Sérgio Sant'Anna. — Rio de Janeiro: Guana-
bara, 1987.

ISBN 85-277-0051-4

1. Ficção brasileira. 2. Teatro brasileiro.
I. Título.

87-0339

CDD — 869.93

Copyright: © Sérgio Sant'Anna, 1987

Direitos exclusivos para a língua portuguesa

Copyright © 1987 by

EDITORA GUANABARA S.A.

Travessa do Ouvidor, 11

Rio de Janeiro, RJ — CEP 20040

1987

Reservados todos os direitos. É proibida a duplicação ou reprodução deste volume, ou de partes do mesmo, sob quaisquer formas ou por quaisquer meios (eletrônico, mecânico, gravação, fotocópia, ou outros), sem permissão expressa da Editora.

FIGURA 12 – Ficha catalográfica de *A tragédia brasileira: romance-teatro*, de Sérgio Sant'Anna, publicado em 1987



FIGURA 13 – Folha de rosto de *A tragédia brasileira: romance-teatro*, de Sérgio Sant'Anna, publicado em 2005

Copyright © 2005 by Sérgio Sant'Anna

1ª edição 1987, Editora Guanabara

Capa

João Baptista da Costa Aguiar

Foto de capa

Henk Nieman

Preparação

Maria Cecília Caropreso

Revisão

Otacílio Nunes

Carmen S. da Costa

Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e sobre eles não emitem opinião.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Sant'Anna, Sérgio.

A tragédia brasileira : romance-teatro / Sérgio Sant'Anna. —
São Paulo : Companhia das Letras, 2005.

ISBN 85-359-0686-X

1. Peças de teatro 2. Teatro brasileiro I. Título.

05-5586

CDD-869.92

Índices para catálogo sistemático:

1. Peças teatrais : Literatura brasileira 869.92
2. Teatro : Literatura brasileira 869.92

[2005]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARTZ LTDA.

Rua Bandeira Paulista 702 cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone (11) 3707-3500

Fax (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

FIGURA 14 – Ficha catalográfica de *A tragédia brasileira: romance-teatro*, de Sérgio Sant'Anna, publicado em 2005

Os dados cadastrais que se referem à obra em questão e que são expostos pelas fichas catalográficas revelam o trabalho do autor no processo inventivo da construção de seu romance, já que o mesmo é classificado na 1ª edição como “Ficção brasileira” e também “Teatro brasileiro” – definições que confirmam o fato de a narrativa permear tanto o âmbito da prosa ficcional, quanto o do teatro. Em contrapartida, a última edição, publicada em 2005 e revista pelo próprio ator – informações já ditas anteriormente -, reforça ainda mais o flerte com o espetáculo teatral que será construído, ao trazer a classificação “Peças de teatro” e “Teatro brasileiro”.

Outro aspecto que diferencia as edições em questão refere-se ao sumário, pois na publicação de 1987, apesar de o romance ser dividido em atos cênicos, as cenas não são anunciadas por um título. Enquanto que na publicação de 2005, a narrativa é dividida em atos cênicos demarcados por inúmeras cenas - todas anunciadas a partir de um título.

Este aspecto auxiliará no andamento da construção do enredo central e no próprio processo de representação teatral dentro do romance, já que o título de cada cena alertará e despertará o leitor para os fatos e acontecimentos que comporão cada ato. Diante destas características apresentadas, percebe-se que cada cena é um momento de preparação para a tragédia que será anunciada a partir do descerramento das cortinas e que subirá ao palco por meio de uma encenação teatral.

Para finalizar essa breve análise visual das edições aqui propostas, é importante observar que as ilustrações de cada capa não fazem uma menção direta ao teatro – aspecto anteriormente notado durante a análise das edições de *Um romance de geração*. Mas, por outro lado, tais imagens fazem uma referência à tragédia que será estabelecida no decorrer do romance, a qual será construída a partir da morte da pequena Jacira – vítima de um fatídico atropelamento.

No que se refere à organização estrutural do romance, conforme já anunciado acima, *A tragédia brasileira*: romance-teatro é um texto dividido não em capítulos, como uma narrativa tradicional, mas estruturado por meio de três atos, cada um deles delimitado por certa quantidade de cenas; um prólogo (também chamando de abertura) e um epílogo – características que aproximam tal romance da tragédia grega clássica que também apresenta uma estrutura similar (prólogo, episódio, êxodo e canto coral):

Dos elementos constitutivos da tragédia que cumpre utilizar tratamos atrás; quanto à extensão e divisão em secções distintas, estas são as partes: prólogo, episódio, êxodo, canto coral, distinguindo-se neste último o párodo e o estásimo; estas partes são comuns a todas as tragédias; os cantos dos atores e os *comos* são peculiares a algumas.

Prólogo é toda a parte da tragédia que antecede a entrada do coro; episódio, toda uma parte da tragédia situada entre dois cantos corais completos; êxodo, toda a parte da tragédia após a qual não vêm canto do coro. Do canto coral, o párodo é todo o primeiro pronunciamento do coro; estásimo, o canto coral sem anapestos e troqueus; *como*, um lamento conjunto do coro e dos atores (ARISTÓTELES, 1997, p. 31 grifos do autor).

Logo, estes elementos textuais (abertura, primeiro ato, segundo ato, agruras de um autor-direto terceiro ato e epílogo) serão o fio condutor que auxiliarão na construção do espetáculo que é a tragédia. Assim, para se compreender todo esse processo de construção do romance-teatro de Sérgio Sant’Anna, faz-se necessário analisar pontualmente cada elemento que compõe a estrutura dessa “tragédia brasileira”, iniciando-se pelo prólogo de abertura:

Com seu instrumento de trabalho (a pá), o Coveiro – e Autor-Diretor do Espetáculo – faz soar no chão as três pancadas de praxe que anunciam o início deste espetáculo. E será esse mesmo Coveiro quem, lentamente, descerrará as cortinas.

Clareia então tênue, quase imperceptivelmente, como um primeiro rastro luminoso na mais densa treva, Caos que antecede ao Verbo. Essa luz, ainda tão esmaecida, nos dá a impressão de que gera a si mesma, como num fogo-fátuo. Adaptando-se, porém, os olhares à escuridão, perceber-se-à que tal luminosidade é emitida por uma pedra branca, retangular, a arrastar-se lentamente, ainda na horizontal. Depois, ao poucos, ela começa a erguer-se dentro de um ritmo, até colocar-se em posição vertical. Mais tarde, quando a claridade for suficiente, se poderá ler, gravada naquela lápide, a inscrição:

AO ANJINHO JACIRA, A NOSSA SAUDADE ETERNA
1950-1962 (SANT’ANNA, 2005, p. 9).

Por meio de um discurso narrativo e onisciente, a abertura do referido romance apresenta ao leitor e que é também espectador – já que tal narrativa se transforma em um espetáculo teatral – a figura de um coveiro (e autor-diretor do espetáculo) que se utiliza de uma pá com a finalidade de marcar e anunciar o começo da peça teatral que,

tradicionalmente, se inicia depois do terceiro toque da campainha e com a abertura das cortinas. A partir desse momento, outra realidade será vivenciada no palco e apresentada ao público por meio da morte da pequena Jacira.

Para dar início a tragédia é caracterizado ao público o espaço cênico, um cemitério, onde Jacira está sendo sepultada. Por meio de uma linguagem emotiva e até mesmo poética (características que realçam toda a ironia do autor), o prólogo antes de anunciar a morte da menina descreve “Clareia então tênue, quase imperceptivelmente, como um primeiro rastro luminoso na mais densa treva, Caos que antecede ao Verbo”. A expressão “Caos que antecede ao Verbo”, além de estabelecer um diálogo às avessas com o texto bíblico e com a cosmogonia grega, assinala que a peça é construída a partir do Caos – pequenos infortúnios/causalidades/fatalidades que alteram o curso natural da vida: nascer, crescer, amadurecer e morrer. Uma vez que a morte, mesmo sendo a verdade e a certeza que qualquer ser humano tem a respeito da própria vida, é antecipada à Jacira em decorrência de um fatídico atropelamento:

Padre: - Se todos os atos e acontecimentos humanos e não humanos são uma sucessão ininterrupta e vertiginosa no tempo – que não pode deter-se jamais -, não existe, na verdade, tal abstração a que se chama o Presente, uma vez que esse Presente está sempre a tornar-se instantaneamente Passado. (*Olha para o Motorista.*) Não passa então a vida de um bólido motorizado arremessando-se em direção ao futuro. A única realidade fixa, portanto, é a Morte. Mortos estamos todos e sempre estivemos (SANT’ANNA, 2005, p. 34, grifos do autor).

Ou seja, a ação inicial que rege a peça-romance de Sérgio Sant’Anna é a morte, a própria tragédia. Fato que contrapõe o prólogo do Evangelho segundo São João que está no Novo Testamento da Bíblia Sagrada Católica – o qual afirma que é a palavra que rege o homem, é ela que dá vida ao ser humano:

Prólogo

Jesus é a Palavra que revela Deus aos homens – No começo a Palavra já existia: a Palavra estava voltada para Deus, e a Palavra era Deus. No começo ela estava voltada para Deus. Tudo foi feito por meio dela, e, de tudo o que existe, nada foi feito sem ela. Nela estava a vida, e a vida era a

luz dos homens. Essa luz brilha nas trevas, e as trevas não conseguiram apagá-las (Jo1, versículo do 1-5, p. 1353, grifos do autor).

A notória abertura presente no Evangelho segundo São João nos remete à criação do mundo – tema central do primeiro capítulo do livro de Gênesis. Os versículos iniciais desse evangelho mostram que a palavra é a origem da vida/a fonte de criação divina; contudo, o que se vê em *A tragédia brasileira* é que o Autor-Diretor do espetáculo não usa da palavra para proferir ou criar a vida, mas para anunciar e instaurar a morte que será apresentada ao leitor-espectador por meio da inscrição gravada na lápide do túmulo de Jacira: “AO ANJINHO JACIRA, A NOSSA SAUDADE ETERNA (1950-1962)”.

Outro aspecto a ser observado atentamente, antes do aparecimento de Jacira na peça, refere-se ao espaço cênico que é caracterizado como sendo múltiplo, flexível, bifurcado e labiríntico:

E a esse momento, o da primeira réstia de claridade – fresta que lenta e progressivamente se expande na noite -, se fará seguir o soar grave da nota SOL, que pingará a partir da daí, com pausas bem marcadas, por umas doze vezes, de um piano invisível, numa associação da luz e do calor ao som e à palavra (*sol*), mas que poucos poderão assimilar no plano da consciência. Mas esses poucos nos bastam e o importante é a sílaba contundente, que pinga, a reger os primeiros e lerdos movimentos dentro do nosso espaço com suas inúmeras bifurcações e que, muito aos poucos, se poderá captar a que território pertence: ao de um palco imaginário, elástico, com seus múltiplos círculos, labirintos, a nos remeter além – às vezes com a velocidade do sonho -, para outros espaços, aberturas... (SANT’ANNA, 2005, p. 10, grifos do autor).

Esse fragmento confirma que o espaço cênico que é apresentado ao público em *A tragédia brasileira* não é fixo como em *Um romance de geração*, onde todas as cenas representadas estavam restritas ao apartamento de sala e quarto, pequenos e conjugados, do escritor Carlos Santeiro. Ao contrário disso se mostra inconstante e mutável, já que a cada cena de cada ato, novos fatos serão encenados a partir do enredo central, a morte de Jacira; exigindo, assim, a construção de outros cenários para abarcar novos personagens, fato que propicia representações de outras peças teatrais dentro da peça principal – formando, na verdade, simulacros em abismo. É válido ressaltar ainda que, essa elasticidade do espaço

cênico que compõe *A tragédia brasileira* é propiciada também pelo Autor-Diretor que cria e conduz todo andamento das encenações teatrais, a partir de um roteiro responsável pela montagem cênica.

Após a caracterização do espaço cênico, o surgimento do espectro de Jacira é demarcado incisivamente pelo soar doze vezes da nota sol, a qual instaura uma atmosfera sombria, fúnebre e melancólica. A jovem aparece com o rosto coberto por um véu tão negro que se confundi com a própria escuridão do cenário, em função do tempo em que se inicia a peça teatral – meia noite:

Jacira surgirá à tona primeiramente através do rosto, coberto por um véu tão negro que, a princípio, quase se confundirá, aos olhos de todos, com a escuridão. Porém quando se erguer ela até a altura do tronco e, por causa de seus movimentos, deixar cair o véu, sua face agora visível para a platéia, mais do que uma inacreditável beleza irradiará luminosidade. E antes do espriar-se desse ainda pequeno facho de luz, proveniente do rosto de Jacira, os olhares mais atentos já terão percebido, no canto oposto desse espaço (o palco?), o vulto do Poeta, que a julgar por um movimento e ranger ritmados, está sentado numa cadeira de balanço, como signo perceptível de um tempo que se estratificou. E nesse balançar-se de um vulto que se move, mas não se desloca para lugar algum, há também o *vem e vai*, para cima e para baixo, de um pequeno ponto luminoso, de brilho crescente mas quase opaco, num tom entre o branco neon e o azul de uma chama de acetileno ... (SANT'ANNA, 2005, p. 10-11, grifos do autor).

Posteriormente à entrada de Jacira, aparece em cena o Poeta que tem atado a sua cabeça uma lanterna de foco dirigido que passa a iluminar a jovem – que utiliza da mesma luz para também iluminá-lo:

No entrechoque, então, dessas duas luminosidades, não se poderá dizer qual estará dando a luz à outra e deduzir-se-à, pois, que são antes os dois necessários pólos de atração de um Sistema, em torno dos quais gravitarão os elementos secundários da composição do Espetáculo. E haverá sempre uma indagação sem resposta pairando sobre o espaço cênico: dá a luz o Poeta à sua obra, sua Musa, Jacira (o poema), ou seria o contrário: a Musa, ao fazer-se presente, ainda que enquanto Espectro, é quem desenharia um contorno nítido para o Poeta, antes mera sombra, partículas não integradas no meio da noite negra, o Caos a preceder imediatamente o Verbo? (SANT'ANNA, 2005, p. 12).

O fragmento em questão aponta que o entrechoque dessas duas luminosidades (Jacira e o Poeta) determina a sua importância para a peça que se inicia, já que ambos são os personagens centrais do espetáculo a ser encenado. E é, também, a partir dos dois que outros personagens que estarão envolvidos no momento do atropelamento e até mesmo os próprios atores da representação cênica passarão a coexistirem. Formando, assim, um verdadeiro jogo de espelhos, pois, a cada cena que surge no decorrer desse espetáculo, constitui uma nova peça – que parte sempre do ato inicial: o atropelamento e a morte da jovem Jacira, ou seja, “o Caos a preceder imediatamente o Verbo”.

Apresentados os personagens centrais, ocorrerá a organização e iluminação do espaço cênico e demais cenários para que se comece *A tragédia brasileira*:

Aproxima-se a Virgem de Roberto e, toda crispada, deixa que ele a abrace e a beije entre os seios. Tal contato faz com que se ilumine magicamente o restante do espaço cênico, o cenário, e também com se realimentem as energias do Poeta e da Virgem. Afastam-se eles para se ocultar em suas respectivas *casas* e dá-se início ao cerimonial (de mortos?) que é este espetáculo: *A tragédia brasileira* (SANT’ANNA, 2005, p. 12, grifos do autor).

A frase final do prólogo confirma os preparativos para o início da tragédia, ou seja, a encenação dos acontecimentos que acarretam não só na morte da jovem Jacira, como também contribuem e levam ao suicídio de Roberto, o Poeta. Logo, percebe-se que o “PRIMEIRO ATO” – constituído por 8 cenas – tem a função principal de narrar e encenar ao público a vida e a morte de Jacira.

Por meio de uma espécie de rubrica que abre este primeiro ato será apresentada a descrição do cenário inicial e das personagens Roberto e Jacira:

Rua de bairro, a casa de Roberto, poeta mórbido e romântico, à antiga, de aproximadamente vinte e cinco anos que mora sozinho com a mãe, viúva de um militar e que, para sustentar a si e ao filho (que por ser doente dos nervos não trabalha), costura para fora. Na casa em frente mora Jacira, menina de doze anos, por quem o Poeta nutre uma paixão distante e doentia. Ao lado da casa de Roberto, um terreno baldio. No fundo do espaço cênico, um território obscuro e misterioso, com cruzeiros, lápides etc (SANT’ANNA, 2005, p. 17).

Nesse fragmento é importante perceber dois pontos de suma importância: primeiro, o espaço descrito pelo autor é tipicamente cotidiano – ou seja, faz parte do ambiente de uma sociedade; e, segundo, os adjetivos utilizados para caracterizar as personagens Roberto e Jacira. Roberto é apresentado ao leitor-espectador como um “poeta mórbido e romântico à antiga” e “doente dos nervos”, atributos que ao serem somados a “paixão distante” que sente por Jacira conduzem a um comportamento doentio e obsessivo; enquanto que Jacira é uma menina de doze anos que mora na casa em frente a do poeta.

Após a caracterização do espaço cênico, a “Cena 1” intitulada “O atropelamento” tem a função de narrar não apenas o fatídico atropelamento de Jacira, como também os outros fatos que sucedem em decorrência da ação principal, numa espécie de preparativo para o sacrifício, já que a tragédia durante o prólogo é anunciada como sendo um cerimonial.

Assim, o enredo de *A tragédia brasileira* inicia-se a partir da seguinte cena: fim de tarde, inúmeras crianças pré-adolescentes divertem-se na rua por meio de várias brincadeiras infantis. Contudo, ao aproximar-se o crepúsculo, essas crianças cedem o espaço à Jacira – que surge na cena de vestidinho curto para pular colar, solitariamente, na rua de sua casa. Enquanto a menina dedica-se a inocente brincadeira, ela é observada por dois homens: Roberto, que como um *voyeur*, a vê sorrateiramente pela janela entreaberta de seu quarto; e por um Negro que está em um terreno baldio encoberto por um matagal. Esses ângulos de observação assinalam a complexidade que se formará diante da cena do atropelamento de Jacira; tal percepção é também compartilhada por Luís Alberto Brandão Santos:

Em *A tragédia brasileira*, a complexa configuração de olhares é exemplar: para se assistir à cena do atropelamento de Jacira, criam-se três focos de observação: o do motorista do carro, o do Negro que misteriosamente se esconde em um terreno baldio, e o de Roberto, postado na janela entreaberta de seu quarto. Além disso, está continuamente presente o olhar do Autor-Diretor, responsável pela concepção e direção da cena. O olhar do leitor também é investido da função *voyeur*: diante de seus olhos, a cena da morte de Jacira é inúmeras vezes recomposta e reapresentada de vários ângulos (SANTOS, 2000, p. 28, grifos do autor).

Ambos, de seus respectivos locais, observam fascinados a figura de Jacira, que, por ter doze anos, atravessa a fronteira entre a infância e a adolescência – travessia caracterizada pela idade, pela brincadeira e inocência da própria menina; em contraste com o vestido branco e curto que marca algumas partes de seu corpo: as coxas e os pequenos seios que já começam a nascer e ganhar forma. Outro aspecto simbólico que enfatiza a saída de Jacira da infância e garante a sua transformação é gota de sangue que se espalha pelo vestido – sinal da primeira menstruação e preparação do corpo feminino para os estímulos e desejos sexuais:

Um cão uiva, uma única vez, e a lua surge imediatamente na abóboda do Palco; uma lua pálida, como todo o seu traçado de crateras e que lança de chofre uma claridade fantasmagórica, de gás neon, tornando visível o terreno baldio, coberto de mato de plástico e onde se percebe o rosto de um Negro. Tanto ele como Roberto, de seus respectivos pontos, observam fascinados a figura da menina a atravessar a fronteira da infância para a adolescência, tornando-se os gestos dela, progressivamente e veladamente, mais lânguidos e sensuais, enquanto as pontinhas incipientes dos seios parecem querer furar, arfantes, o vestido. Como signo dessa transformação – e também numa antecipação alucinatória da tragédia – uma gota vermelha se espraia pelo vestidinho de Jacira (SANT’ANNA, 2005, p. 20).

Em meio ao desejo alucinante de Roberto e do Negro que simplesmente observam o que lhes é proibido, Jacira é atingida por um carro no momento em que pulava corda, às seis horas da tarde:

A luz, presumivelmente do farol, atinge uma súbita intensidade. Ranger de freios, uma dissonância sonora, o atropelamento, uma exclamação no quarto de Roberto: - Jacira!!!
Como se emitidos pelo rádio do carro, acordes de Ave-Maria, a significarem tanto as seis horas da tarde, o crepúsculo, como a agonia da Virgem. Tais acordes alcançam uma súbita intensidade e rapidamente silenciam. Na abóboda do espaço cênico surgiu uma estrela de grande magnitude (SANT’ANNA, 2005, p. 21).

Antes de passar para a “Cena 2”, é importante observar que toda essa encenação que resulta na morte de Jacira foi estruturada por Sérgio Sant’Anna a partir de um discurso

totalmente narrativo e onisciente. Fato que assinala a construção de um texto inovador e imprevisível, visto que a cada cena o leitor irá se deparar com uma narrativa que experimenta de outros recursos estéticos para se estabelecer.

Em decorrência da morte de Jacira, a “Cena 2 – Delegacia” narra o depoimento do Motorista, que está acompanhado de seu Advogado, ao Delegado e ao Escrivão que ficaram responsáveis pelo andamento do caso:

Motorista, seu Advogado, o Delegado e o Escrivão. Na parede, fotos oficiais de presidentes do Brasil, desde Dutra até João Goulart. O Motorista usa blusão de couro, luvas, óculos escuros etc., tipo playboy da época (62).

Motorista (sentado num banco, olhando desoladamente as próprias mãos): -... nem um só gesto! Ela nem mesmo pôs as mãos à frente, como eles sempre fazem.

Delegado: - Por quê? Já atropelou mais alguém?

Advogado (rapidamente): - No cinema, foi o que ele quis dizer. Aquele gesto instintivo dos atropelados, que a gente sempre vê o cinema e na televisão. A cara de terror e espanto. E depois um grito agudo. *(Olhando com firmeza para o Motorista.)* Não é isso?

Motorista (recompondo-se): - Sim, claro.

Delegado: - Não podia dar um golpe de direção?

Motorista: - A rua era meio estreita. E foi logo depois da curva. Eram seis e pouco da tarde. *(Sonhador.)* O crepúsculo... A visão da gente se confunde. No rádio tocando a Ave-Maria... Ah, e as cigarras. Quando parei, deu para ouvir o finzinho do canto das cigarras.

Delegado: - Atenha-se aos fatos, por favor. Foi logo depois da curva, e aí? (SANT’ANNA, 2005, p. 22-23, grifos do autor).

A “Cena 2 – Delegacia” exhibe claramente a escrita experimental de Sant’Anna, pois, transforma o depoimento em uma verdadeira encenação teatral, haja vista que o leitor-espectador se depara com as marcações cênicas assinaladas pela didascália (recurso típico do texto teatral) que inicialmente caracterizará o espaço da delegacia e descreverá a roupa usada pelo Motorista – remetendo ao contexto histórico da década de 60 – e, depois, indicará cenicamente as ações que deverão ser executadas pelos personagens, transformando as declarações dessas personagens em um diálogo teatral estabelecido pelo discurso direto.

Ao longo deste depoimento também são apresentadas declarações reveladoras, as quais colocam em dúvida o atropelamento de Jacira: fatídico acidente ou crime? Já que, após o ocorrido, o corpo da jovem mantinha-se intacto, sem nenhum arranhão:

Delegado: - Mas a menina parecia hipnotizada.

Advogado: - Assim o senhor confunde o meu cliente.

Motorista (inseguro, trocando olhares com o Advogado): - A garota olhava fixamente para alguma coisa do outro lado da rua. Talvez na casa da frente. (*Com mais ênfase.*) Ou no terreno baldio, quem sabe.

Advogado: - Ah, o negro.

Delegado: - A tal história do preto. O senhor viu alguém no terreno baldio?

Motorista: - Não, não vi. Só vi a menina, na rua. Estava com um vestidinho branco, curto. (*Falando para si mesmo.*) Lindo! Mas havia algo de estranho nele. Manchas. O vestido já estava manchado de sangue.

Delegado: - Parece que o senhor enxerga bem até demais. Mesmo no “crepúsculo”.

Escrivão (ao Delegado): - O doutor permite que eu faça a ele uma pergunta?

Escrivão (ao motorista): - Em que parte do vestido, as manchas? Perto das pernas?

Motorista: - Sim, por quê?

Escrivão: - Nada, é que me passaram pela cabeça umas coisas.

Delegado: - O corpo estava praticamente intacto, segundo o perito. Estranho mesmo foi isso.

Escrivão (ao Motorista, com uma familiaridade cúmplice): - Pequenos arranhões. Como se ela tivesse levado apenas um tombo. Mais ainda falta a autópsia, claro.

Motorista (ao Escrivão, com a mesma intimidade, deixando-se envolver): - E foi isso mesmo, rapaz. O carro parou bem pertinho dela, não chegou a tocá-la. E quando eu desci ainda havia sangue no vestidinho da menina. Depois, quando eu a examinei mais detidamente, não havia mais.

Advogado: (tentando desviar o rumo da conversa): - Um acidente. A menina assustou-se, caiu na rua e morreu. Um caso simples, para arquivar logo (SANT’ANNA, 2005, 23-24, grifos do autor).

Percebe-se que o depoimento apresentado pelo Motorista é construído pelo uso da ironia e da ambiguidade. Pois, verifica-se que não é apenas Roberto e o Negro que desejam o corpo de Jacira, como também o Motorista que em alguns momentos de delírio ao relembrar o episódio que culminou na morte da jovem, descreve com sensualidade e desejo a própria vítima já que chega a examinar detidamente o corpo. Ação que é efetivamente realçada na “Cena 3 – Reconstituição e velório (“Desespero agradável”):

No espaço da rua, apenas Jacira e o Motorista. Ele a envolve com um dos braços e ergue sua cabeça. Os gestos do Motorista ora exprimem consternação, ora manifestam sensualidade e desejo.

Motorista: - Eu peguei a menina assim, senhor Delegado, e encostei de leve – com o todo o respeito, diga-se de passagem – a mão em seu peito, pra ver se o coração dela ainda batia.

Aqui, onde a pontinha do seio esquerdo apenas estufava a blusa, como se esse seio houvesse acabado de nascer. Tão pequeno que a garota parecia quase um rapaz.

Começam a surgir as primeiras “testemunhas”. O tempo vivido por elas é ainda lento e irreal.

Motorista (largando a menina): - Não, não me olhem com esses olhos. Não sou um homossexual. Posso jurar que jamais tive algum impulso nesse sentido. É que sempre gostei das mulheres de seios pequenos. Daqueles que cabem em nossa...

[...]

Motorista (percebendo sua mancada, cada vez mais enredado, dirigindo-se ao público): - Não, não é nada do que vocês estão pensando, eu posso explicar. É que sendo esses seios tão pequenos, como se ela fosse um rapaz, achei que não tinha nada de mais que, mesmo não sendo médico (*num tom demagógico, semelhante ao do Advogado*) – embora talvez se manifestasse aí a vocação entrevista e tão desejada por meus pais -, não havia nenhum mal em que eu fizesse o que fiz a seguir (*ele volta a debruçar-se sobre o corpo de Jacira*): desabotoasse o vestido da menina, para auscultar carinhosamente, com toda a ternura, o seu coração. (*Ele olha outra vez para o público.*) Aliás, o melhor é reconstituir para Vossa Excelência. Não é esse o tratamento que se deve aos delegados de polícia: Vossa Excelência? (SANT’ANNA, 2005, p. 28-29, grifos do autor).

A reconstituição do atropelamento também é transformada em uma peça teatral, já que o Motorista passa a simular as atitudes que se sucederam após o atropelamento, principalmente o momento em que examinou Jacira:

Delegado (para o Motorista, que lhe deu as costas): - Ah, então o senhor tomou mesmo a menina nos braços? Reconstitua, por favor, reconstitua.

O Motorista já atravessou a “fronteira” que o separava do “espaço” de Jacira. E o “reconstitua” do Delegado tem muito mais a ver com uma “reconstituição teatral” do que com qualquer procedimento policial realista.

O espaço da Delegacia se ensombrece aos poucos. Delegado, Escrivão e Advogado tornam-se apenas silhuetas na obscuridade. Algo assim como espectros da Burocracia e da Justiça. E esses espectros, fascinados, observam a “cena”, em que o Motorista se curva sobre Jacira (SANT’ANNA, 2005, p. 27, grifos do autor).

Para relatar esse episódio, o Motorista comporta-se ambigualmente, pois, seus atos transitam entre a ternura e o erotismo ao tocar o corpo da jovem menina – atitude que evidencia o desejo de possuir aquilo que ainda é puro e proibido. Outro ponto de grande importância são as falas do Advogado, o qual tenta utilizar da retórica e da dubiedade do seu discurso para inocentar o seu cliente, o Motorista. Para isso, o advogado tenta conduzir a culpa para o Negro – caracterizado como “tarado” por algumas testemunhas –, pois, além da cor estigmatizada pelas outras personagens e pela rubrica, encontrava-se em um terreno baldio espreitando o ocorrido; em outros momentos tenta transformar a tragédia de Jacira em caso simples e sem importância, um acidente corriqueiro e que deve ser arquivado. Por fim, em função da própria banalização do atropelamento, a culpa é direcionada à sociedade e ao contexto histórico da época (1962) que conduzem o ser humano a praticar as mais profundas atrocidades, a exemplo de Jacira:

Advogado: - O negro. Andei investigando por conta própria. Disseram-me que o negro tarado tem um sotaque nordestino (SANT’ANNA, 2005, p. 26, grifo do autor).

Advogado (tentando desviar o rumo da conversa): - Um acidente. A menina assustou-se, caiu na rua e morreu. Um caso simples, para arquivar logo (SANT’ANNA, p. 24, grifos do autor).

Advogado: - Ah, agora vocês tocaram num ponto importante: a Indústria Automobilística. (Num tom envolvente, demagógico, enquanto aponta para o retrato de JK na parede.) Tudo começou com o ex-presidente. Com Juscelino Kubitschek se implantou no país uma política de desenvolvimento calcada num sistema rodoviário e na indústria automobilística, aqui introduzida através do capital estrangeiro. E pergunto eu ao senhor Delegado: a que interesses servia tal política? Aos nossos ou as das potências industrializadas que puderam expandir-se dentro de nossas fronteiras? Não que eu seja contra a interiorização do nosso imenso território, sujeito inclusive à cobiça dos...

Delegado: - Os fatos, porra! Os fatos! (Ao Escrivão.) Depois corta essa merda toda.

Advogado: - Tem razão, senhor Delegado. Os fatos. Mas não estarão sempre os fatos ligados à Teoria, à História? Essa História maior, com agá maiúsculo, à qual se encontram interligados todas as nossas histórias menores, nossas pequenas dores e tragédias, como a da pobre menina... (SANT’ANNA, 2005, p. 26, grifos do autor).

Logo, a postura do Advogado deve ser entendida como um ardiloso e irônico recurso utilizado pelo Autor-Diretor para chegar às possíveis evidências que justifiquem a

tragédia que é encenada ao público – a qual é vista e tratada de forma banal. As falas das testemunhas também destacam essa visão, pois, durante o processo de reconstituição do atropelamento de Jacira, fazem comentários aleatórios e irrelevantes que não contribuem em nada para o esclarecimento do caso – os quais, ironicamente, também são compartilhados pelo Autor-Diretor:

1ª Testemunha (Mulher): - É como se ela estivesse dormindo.

2ª Testemunha (Mulher): - Está linda, parece uma santa.

1ª Testemunha: - Veio até gente de outros velórios para ver.

Autor-Diretor (solene, para o público): - Eram decorridos vinte e oito minutos do primeiro tempo da partida Brasil e Tchecoslováquia, pelas oitavas de final da Copa do Mundo, quando Pelé acertou um tirambaço na trave do goleiro Schroif, naquilo que parecia ser um prenúncio de mais uma vitória fácil da nossa Seleção.

Vê-se, no terreno baldio, a figura do Negro, com a camisa da Seleção. No rosto dele, primeiramente, expectativa e vibração; depois, um ríctus de dor.

[...] Testemunha (Homem de Terno, algum figurão): - Só os militares podem salvar o país.

Tia de Jacira (meio surda e entrevada, numa cadeira de rodas): - O que foi que ele disse?

Mulher: Só um milagre pode salvar o Brasil.

Alguém: Sim, um milagre.

Testemunha (Homem Jovem): - Garrincha. Nós ainda temos o Garrincha (SANT'ANNA, 2005, p. 29-30, grifos do autor).

Por outro lado, essas falas vistas como irrelevantes para a reconstituição do atropelamento se tornam relevantes para situar tanto o leitor-espectador sobre os principais fatos que marcam o contexto histórico, quanto para a ironia e crítica arquitetada pelo Autor-Diretor, pois, tais falas caracterizam o retrato social, político e econômico da época (1962): industrialização desenfreada, fruto do governo de Juscelino Kubitschek; Copa do Mundo de Futebol e a chegada da Ditadura Militar. Na verdade, toda essa ironia captada pelo Autor-Diretor e reverberada em seu “espetáculo imaginário”, *A tragédia brasileira*, é um ardiloso recurso que busca levar ao público as mais variadas interpretações acerca do enredo central.

Efeito também produzido por Manuel Bandeira em seu poema, *Tragédia Brasileira*, – utilizado como epígrafe desta pesquisa. Ou seja, da mesma forma que Sant'Anna rompe com a tradição dos gêneros literários para arquitetar e compor o seu “romance-teatro”,

Bandeira inova a poética trazendo para o texto poético elementos da narrativa. Outro aspecto ressaltado por ambos os escritores em seus respectivos textos é a representação do cotidiano social – o qual é marcado por inúmeras tragédias que influenciam e denunciam o comportamento humano.

É válido ressaltar ainda que a tragicidade não se limita exclusivamente ao atropelamento e a morte de Jacira, mas pode ser percebida no comportamento de Roberto e durante a beatificação de Jacira, já que a jovem é santificada em função de um milagre praticado no dia de seu sepultamento. As cenas “4 – O quarteto de Alexandria, 5 – O quarteto de Alexandria II e 6 – O quarteto de Alexandria III” ao representarem teatralmente as relações estabelecidas por Roberto no meio familiar tentam explicar e justificar o comportamento doentio e melancólico desta personagem.

Antes de se proceder à análise, é importante perceber que o título “O quarteto de Alexandria” – utilizado para nominalizar as cenas que tentam esclarecer o comportamento de Roberto, a sua relação com a família e o seu desejo proibido por Jacira – faz referência ao *Quarteto de Alexandria* do escritor britânico nascido na Índia Lawrence Durrell¹⁵, uma tetralogia de romances publicados entre 1957 e 1960.

Em breve sinopse tal obra, dividida em quatro romances, busca apresentar uma sociedade marcada por intrigas, mistério e sensualidade, retomando uma mesma história sob diferentes pontos de vista, acrescentando e refazendo pormenores e situações. Aspectos que são também visíveis em *A tragédia brasileira*, visto que o Autor-Diretor a partir do atropelamento de Jacira traz para o palco não só outra perspectiva acerca desse mesmo acidente, como também descreve a sociedade e as mazelas sociais que a cercam – como, por exemplo, o comportamento obsessivo e doentio de Roberto.

Em “O quarteto de Alexandria” nota-se, inicialmente, o quão problemática são as relações familiares na casa de Roberto – que possui uma mãe superprotetora e que faz tudo

¹⁵ O romancista, poeta, dramaturgo e ensaísta Lawrence George Durrell (1912-1990) foi um inglês nascido na Índia colonial, tal como George Orwell. Ao contrário do socialista Orwell, ele era indiferente à política. No seu tratamento de paixões extremadas, Durrell guarda afinidade com o americano Henry Miller (ainda que seja menos direto do que Miller em matéria de sexo). Durante a II Guerra Mundial, Durrell trabalhou para a embaixada britânica de Alexandria, no Egito. Ali encontrou Yvette Cohen, que seria sua mulher – e que foi o modelo para a personagem que dá título a *Justine*, primeiro romance da tetralogia, publicado em 1957. Seguiram-se *Balthazar* (1958), *Mountolive* (1959) e *Clea* (1960). O *Quarteto* conjuga numerosas influências, da filosofia budista – com a qual Durrell se familiarizou na Índia – às idéias de Freud e Einstein. Mas a obra é, sobretudo, nas palavras do próprio autor, uma “investigação do amor moderno”, expressão que abrange uma vasta gama de situações: homossexualismo, bissexualismo, estupro, incesto. Não por acaso, o título do primeiro volume, *Justine*, alude à obra do Marquês de Sade.

por ele; e um pai autoritário e ausente do meio familiar em função do trabalho, que não se importa e recusa o comportamento estranho do filho:

Roberto à janela. Separada por uma parede imaginária, a mãe do Poeta, numa cadeira de balanço, costurando.

(Roberto... sim, eles eram louros!)

A Mãe: - Desde pequenininho ele era assim. Um garoto arredo, esquisito. (*Sorrindo, enternecida.*) Mas inteligente. Uma inteligência muito precoce. (*Surge Roberto Criança.*) Quando tinha apenas oito anos chegou perto de mim e perguntou...

[...] *Roberto Criança sai abruptamente. De pé, em pose de estátua, Roberto Adulto está com um revólver apontado contra a própria cabeça.*

Roberto Adulto (fixando o revólver num ponto da cabeça): - É aqui. Parece ser aqui, a dor. Um pequeno ponto nessa massa mole e viscosa dentro da cabeça, este Eu ao qual damos tanta importância e que tanto nos atormenta. Mas não é propriamente uma dor. Talvez fosse preferível uma dor, mas não é uma dor. É antes uma pressão dentro da cabeça... (SANT'ANNA, 2005, p. 36-37, grifos do autor).

Este fragmento assinala um homem sombrio e atormentado pelo seu lado mais obscuro, o seu outro *Eu*. No “O quarteto de Alexandria II” verifica-se a dubiedade das ações de Roberto que está descobrindo os primeiros sinais da sexualidade e a necessidade, vista pela mãe, em levá-lo ao psiquiatra:

... *Mãe de Roberto (entrando):* - Um dia eu entrei no quarto e lá estava ele, o menino apertando um vestido contra o corpo. (*Vaidosa.*) Era um vestido meu, dos tempos de mocinha. Eu era bem mais magra naquela época. A minha primeira reação foi de pânico: E se o pai o visse assim? Era capaz de nem sei o quê. O pai era militar e gaúcho.

Mãe: - Se teu pai te vir assim é capaz de nem sei o quê.

Subitamente a mãe sorri, enlevada, como se a sensualidade do filho fosse dirigida a ela, e o abraça pelas costas. Roberto a repele, larga o vestido e sai rapidamente do quarto, já para o “espaço do Psiquiatra”.

Mãe (ressentida): - Na oportunidade levo ele escondida a um psiquiatra (SANT'ANNA, 2005, p. 40, grifos do autor).

Em “O quarteto de Alexandria III, o leitor é surpreendido por um verdadeiro baile de máscaras praticado por Roberto. Durante uma consulta ao psiquiatra será apresentado

Roberto Adolescente, Criança e Adulto – simbolizando as diversas lembranças da personagem em relação ao pai:

Pai (para Roberto Criança): - Na minha ausência você é o homem da casa. Deve cuidar muito bem da sua mãe.

Roberto Criança (aparentando interesse): - Os inimigos são muitos?

Pai (orgulhosamente): - Uns trezentos.

Roberto: - E os soldados, quantos são?

Pai (com a mão no ombro do filho): - Não tenha medo. Os soldados são uns dois mil e têm tanques, aviões e metralhadoras e granadas e canhões.

Roberto se queda pensativo por um instante.

Roberto: - Mas assim não é covardia?

Pai (furioso, preparando-se para partir): - Ele são trezentos, sim, mas comunistas. E os comunistas são serpentes de muitas cabeças. E se não cortarmos agora essas trezentas cabeças, em breve elas se transformarão em mil e depois em duas mil e depois em cinco mil, cinquenta mil, um milhão, vários milhões de cabeças. São como células cancerosas que se reproduzem, se a gente não extirpá-las no embrião. O comunismo é um câncer, ouviu? Um câncer... (SANT'ANNA, 2005, p. 42, grifos do autor).

Por meio de um discurso tipicamente patriarcal, Roberto é intimado pelo pai a ser o homem da casa e cuidar de sua mãe. As considerações feitas pelo pai sobre os inimigos (os comunistas) mostram que não é apenas Roberto que apresenta um comportamento obsessivo e doentio, pois, para o pai de Roberto era impreterível aniquilar os comunistas para que, assim, o seu pensamento não pudesse proliferar no meio social. Ainda no “quarteto de Alexandria III” são observados dois fatos importantes: a preocupação da mãe em relação ao seu filho e o desejo secreto deste personagem por Jacira:

Roberto senta-se na cama. De seu espaço, a mãe lança um olhar preocupado para o quarto do filho.

Roberto (erguendo subitamente o revólver): - Mas e nós, os insones? Aqueles que, na vigília, travam batalhas contra si próprios todas as noites.

Mãe (deixando a costura de lado e levantando-se): - Desde pequenino ele era assim. Um garoto arredio, esquisito...

Roberto (deixando a cama nervosamente, como um insone): - Então só me restava ela, a menina Jacira. Só Deus sabe o quanto ela passou a ser para mim esse eclipse e esse bálsamo à minha dor, como se

eu fabricasse dos meus desejos mais recônditos. Era ela a fresta de sonho a lançar-me ao entardecer na rua lá fora (SANT'ANNA, 2005, p. 43, grifos do autor).

A fala de Roberto mostra que a pureza e a inocência de Jacira são vistas como os fatores responsáveis por acalmar os seus anseios e atitudes mais torpes, já que o poeta vê na jovem garota o alívio para os seus tormentos interiores e angústias. Fato totalmente perceptível na “Cena 7 – Paixão e morte de Jacira”, pois, Roberto por meio de um monólogo interior passa a expressar ao público seus desejos mais ocultos pela menina. Descobre-se, a partir desta cena, que o poeta em uma atitude *voyeur* observa Jacira através de sua janela, chegando, ainda que imaginariamente, a estar no mesmo espaço ocupado pela menina acreditando que, assim, ela pudesse realizar os seus prazeres mais obscenos:

Subitamente, como se atendendo telepaticamente a um desejo de Roberto, Jacira abre a blusa do uniforme e se acaricia no peito, onde brotaram os seios.

Roberto (em off): - Como se obedecesse não a um impulso seu, mas a uma ordem da minha vontade inflexível, ela abriu a blusa. E eis que ali haviam nascido dois diminutos seios.

Sempre como um espectro invisível, Roberto chega junto de Jacira e deixa sobre uma cadeira o vestido, que a menina ainda não pode perceber. Nervosamente, ela arranca a blusa e, fascinada, procura ver seus seios de todas as posições.

De repente, como se tomasse consciência da metamorfose em todo o seu corpo – e também como se atendesse à vontade imperiosa de Roberto -, ela se ergue e, de um golpe, se desnuda inteiramente, imobilizando-se diante do espelho.

Roberto (exaltado): - E eu quis, então, com todas as minhas forças, que o tempo se detivesse e nos petrificasse assim, eu ali, à janela, com a respiração suspensa, aprisionando os múltiplos reflexos da menina nua, no limiar exato da sua transformação (SANT'ANNA, 2005, p. 46, grifos do autor).

O desejo por Jacira é tão oculto e proibido que Roberto ambiciona eternizar e petrificar aquela cena. Como um maestro de seu próprio espetáculo, o poeta adota uma postura cinematográfica que lhe permite recuar para o seu espaço reeditando ao contrário os movimentos da jovem menina, no intuito de ser apenas ele a ter acesso àquelas cenas. A “Cena 7” apresenta uma nova perspectiva sobre o atropelamento de Jacira ao público, já

que o acidente é narrado novamente, em uma espécie de simulacro, logo, outras ações aparecem em cena, fazendo com que o atropelamento e a morte desta jovem seja representada de forma mais pontual – situação que leva ao suicídio de Roberto:

Como na Cena 1, Jacira surge do portão de sua casa para pular corda, solitariamente, na rua. Nas frestas da janela do quarto de Roberto, entrevê-se o vulto do Poeta. Escondida no terreno baldio, percebe-se, de relance, a figura do Negro.

[...]

Roberto, na obscuridade, está sentado agora na cadeira de balanço, com o revólver na mão.

Ouve-se, ao longe, o ronco do motor de um carro e o soar, por duas ou três vezes, de uma buzina. Uma estrela surge na abóbada do palco e sua luz, piscando, atinge forte intensidade, iluminando a cena, como o farol de um carro.

Apertando a corda sensualmente contra o corpo, Jacira estaca paralisando (e fascinada) diante da janela de Roberto (e do terreno baldio), como se oferecendo em sacrifício.

Escuta-se um tiro, o palco mergulha em total escuridão (SANT'ANNA, 2005, p. 47-48).

Como já dito anteriormente, a tragédia não se limita ao atropelamento de Jacira ou ao comportamento de Roberto, ela é também percebida durante a beatificação da jovem menina (“Cena 8 – Romaria, beatificação da Virgem”) pela presença do coro – elemento característico das tragédias gregas e simbolizado nesta cena pelas figuras dos romeiros -, o qual representa a voz da própria sociedade sobre a morte e a santificação da virgem:

Romeiros, ao chegarem ao cemitério, lêem em voz alta manchetes e títulos numa banca de jornal.

1º Romeiro: - Santinha de Botafogo faz milagre no próprio velório.

2º Romeiro (mulher): - Suicidou-se por causa da Virgem e pediu para ser enterrado junto.

3º Romeiro (mulher): - Lincharam tarado no matagal.

4º Romeiro: - Dribles de Garrincha acabam com a alegria dos espanhóis.

[...]

Repórter radiofônico (no cemitério): - Crentes acorrem em massa ao São João Batista em busca de milagres. (Mais baixo.) Tudo começou quando a tia de Jacira, surda e entevada, ouviu os sinos repicarem e saiu atrás do... (SANT'ANNA, 2005, p. 49-50, grifos do autor).

Pelas primeiras declarações, o autor não esconde do leitor-espectador todo o seu jogo irônico, já que transforma a beatificação de Jacira em um verdadeiro evento que contará com a participação da imprensa e de inúmeros fiéis:

Um verdadeiro mafuá (com barraquinhas onde se vendem pipocas, flores, velas, santinhos) instalou-se nas proximidades do túmulo da menina.

Entre os crentes, há sofredores de todo o tipo, desde miseráveis e aleijados até a clássica solteirona casamenteira e mesmo algum torcedor com a camisa da Seleção, pagando promessa pela vitória contra os espanhóis.

Mulher (de meia-idade, mas precocemente envelhecida e mal vestida): - Jacira, minha menina, vim pedir por ele. Ele não é mau, Jacirinha, quando não bebe. Mas ele bebe sempre, Jacirinha. E então é um inferno. Chega em casa quebrando tudo e gritando que somos todos uns filhos-da-...

[...]

Bandido Magrinho: - Vim por sua proteção e sua benção, santinha. Pra mim e a minha arma...

Aleijado: - A minha perna, virgem santa. A minha perna...

Bandido (mostrando o revólver): - A minha arma que as mãos tremem só de segurar. Pois nunca usei e a primeira vez é a mais difícil. Mas é que eu preciso de uns ganhos, Jacira. Deus há de compreender e me dar coragem (SANT'ANNA, 2005, p. 50-51, grifos do autor).

Não são apenas os devotos da Virgem Santa que apresentam atitudes impróprias ao manifestarem os seus pedidos e rogarem a ela para que sejam agraciados, mas, a própria Jacira aparece em cena agindo com desdém e vestindo uma roupa inapropriada para uma “virgem e santa”:

Mascando chicletes, numa pose descuidada (e até arrogante) de adolescente, Jacira agora está sentada à beira do túmulo e assiste, numa atitude de desdém e enfado, à aproximação dos crentes para trazer-lhes (flores, velas etc.) e fazer-lhes pedidos. O figurino da Virgem poderá caracterizar, já, uma adolescente desinibida da década de 60 (SANT'ANNA, 2005, p. 50, grifos do autor).

A cena final que assinala o término do “PRIMEIRO ATO” reitera toda a ironia de Sérgio Sant’Anna que, por meio de seu Autor-Diretor, cria um jogo teatral totalmente

imprevisível a partir de sua escrita performática. Este ardiloso recurso é consagrado na imagem de Jacira que, inicialmente, é apresentada ao público como uma jovem recatada, pura e santa; mas, após a sua morte, aparece vestida de modo obsceno sobre o próprio túmulo, rindo de seus beatificadores.

Toda essa atmosfera criada por Sant'Anna em *A tragédia brasileira* busca representar e caracterizar a sociedade de uma época que é marcada pelas pequenas tragédias cotidianas, mazelas sociais, atrocidades, o desejo pelo puro e ao mesmo tempo proibido, torpezas e obscenidades do comportamento humano – aspectos que ironicamente são confirmados pela fala do Motorista que atropelou Jacira, como inerentes ao meio social:

Pai de Jacira (mais surpreso do que ofendido): O senhor está tocando nas coxas da minha filha.

Motorista: - Ah, sim, aquelas coxas tão brancas. Logo que dei conta de que o vestido estava levantado até a altura das coxas, eu quis compor decentemente a menina. (*Ele ajeita o vestido da defunta.*) Pois o senhor sabe como são as pessoas hoje em dia. (*Olha com desconfiança para as pessoas ao seu redor e para o terreno baldio.*) Ao verem um acidentado, a primeira coisa que pensam em fazer não é socorrê-lo, e sim saqueá-lo.

[...]

Motorista (aceitando uma bebida): - E se por acaso não há bens materiais, sabe-se lá o que podem extrair de um morto – uma morta, principalmente (*o Homem de Terno o olha com aprovação*) – essas massas carentes de tudo: gênero de primeira necessidade, de saúde, de afeto, de SEXO (SANT'ANNA, 2005, p. 32, grifos do autor).

Esta fala não mostra apenas a visão crítica do escritor carioca sobre a sociedade de sua época, como também reforça o papel da literatura que busca a todo o momento trazer para a cena literária possibilidades de se representar a realidade. Logo, avaliando o momento histórico e literário em que Sérgio Sant'Anna produz sua ficção, percebe-se que o espetáculo desenvolvido por ele em *A tragédia brasileira* assimila as características do teatro contemporâneo que visa oferecer inúmeras possibilidades de concepção de texto, encenação e que apresenta as seguintes particularidades: o metateatro, a estética do silêncio, do absurdo, do grotesco e o enfoque não mais voltado aos grandes personagens, mas para o individual, cotidiano e psicológico das personagens como temática central (cf. VALÉRIO, 2006, p.89).

Muitas dessas características podem ser encontradas no teatro de Nelson Rodrigues, principalmente em suas tragédias cariocas nas quais o dramaturgo construiu histórias apoiadas no cotidiano da sociedade carioca, como uma espécie de releitura do gênero da tragédia clássica, adaptado aos novos costumes. Albin Lesky em *A tragédia grega* comenta as alterações sofridas pela tragédia clássica:

Somente no século passado é que o desenvolvimento da tragédia burguesa pôs fim à ideia de que os protagonistas do acontecer trágico deveriam ser reis, homens de Estado ou heróis. [...] E em lugar da alta categoria social dos heróis trágicos, coloca-se agora outro requisito, que eu poderia configurar como considerável altura da queda: o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça iniludível. Isso indica, ao mesmo tempo, outra coisa, não menos importante. A autêntica tragédia está sempre ligada a um decurso de acontecimento de intenso dinamismo (LESKY, 2003, p. 32).

Em função dessas mudanças sofridas pela tragédia, as peças teatrais rodriguianas passaram a abordar e a discutir sobre as seguintes temáticas: a morte, a concepção de família marcada por falsas aparências, a loucura, a mentira, a corrupção e a temática sexual. Porém, é importante perceber que as tragédias cariocas de Nelson Rodrigues e *A tragédia brasileira* de Sérgio Sant’Anna partem (mesmo que apresentando algumas modificações) do conceito inicial de tragédia proposto por Aristóteles em *Arte poética*:

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções (ARISTÓTELES, 1997, p. 24).

Assim, diante desse cenário percebe-se que tais temáticas discutidas por Nelson Rodrigues em suas tragédias cariocas são também percebidas e abordadas por Sant’Anna em seu “romance-teatro”. Semelhanças que são desenvolvidas individualmente por cada autor a partir da particularidade de sua escrita, mas que colaboram no processo de compreensão acerca do trabalho desenvolvido pelo escritor carioca. Para se compreender

esse trabalho desenvolvido por Sérgio Sant’Anna em seu espetáculo teatral, faz-se necessário percorrer por meio de sua escrita experimental os meandros do “SEGUNDO ATO”, o entreato “AGRURAS DE UM AUTOR-DIRETOR”, “TERCEIRO ATO” e “EPÍLOGO”.

Da mesma forma como o “PRIMEIRO ATO”, o “SEGUNDO ATO” é composto por 6 cenas cada uma anunciada por um título. Neste ato, o Autor-Diretor leva o público para os bastidores do espetáculo e também para outros cenários. Na “Cena 1 – No camarim” os espectadores-leitores observam a atriz que representou Jacira na peça em questão estabelecendo um diálogo cênico com o próprio Autor-Diretor do referido espetáculo:

Camarim de atriz adolescente. Com um vestidinho tipo época atual ou auge da década de 60, ela escova os cabelos diante de uma penteadeira.

[...]

Duas batidas na porta e entra o Autor-Diretor, talvez vestido de preto e segurando um copo de vinho. Senta-se e fixa o olhar na imagem da garota no espelho. É através desse espelho, a princípio, que se trava o diálogo.

[...]

Autor-Diretor (apontando para a cama): - Vá até ali e deite-se.

Atriz: - Assim, como eu estou?

Autor-Diretor: - Sim, nua.

Atriz: - Sou virgem, mamãe faz questão. Como Brooke Shields.

Autor-Diretor: - Não tenha medo. É como uma cena. (Num tom aliciante.) Como Brooke Shields.

Através da porta entreaberta, vê-se o vulto de um contra-regra negro que faz soar a cigarra, como no início de um espetáculo. Ensombrece-se o palco.

[...]

Através da fresta na porta, o Negro observa a cena com uma curiosidade semi-indiferente, de velho empregado de teatro. Logo se entedia e vai embora.

[...]

Autor-Diretor (divagando sonhadoramente, como se dirigisse a alguém em outro espaço): - Tudo muito branco. Apenas a leve penugem loura no meio das pernas, no sexo. Se quiser, pode até dormir (SANT’ANNA, 2005, p.55-57, grifos do autor).

A representação cênica estabelecida nesta cena busca trazer para o palco novamente a imagem de Jacira, em específico o momento em que ela é observada tanto pelo poeta

Roberto quanto pelo Negro de seus respectivos espaços (que na “Cena 1 – No camarim” são representados especificamente pelo Autor-Diretor e por um Negro que é empregado do teatro). Os olhares de ambos os personagens apresentam o momento em que a jovem menina atravessa a fronteira da infância para a adolescência, simbolizado pelas manchas de sangue em seu vestido branco. Assim, por uma espécie de simulacro, o Autor-Diretor utiliza da atriz que além de encarnar Jacira se parece com ela para petrificar tal imagem – que simbolicamente representa a metamorfose sofrida pela personagem e o desejo não só do Autor-Diretor, mas de todas as personagens masculinas que viram em Jacira o desejo em ter aquilo que não se pode possuir, por ser puro e imaculado.

Com a finalidade de petrificar na mesma imagem a pureza e o desejo pelo proibido, o escritor lança mão de outros simulacros:

E não passa, muitas vezes, tal melodia, de um soar quase imperceptível, como o bater dos pingos d’água na fronte da Virgem. Gotas rolam depois pelo seu rosto, como lágrimas, que, no entanto são de fecundidade. E a Virgem, diante dos nossos olhos, desabrocha.

Encharca-se, aos poucos, sua veste, delineando o contorno delicado do seu corpo, os diminutos seios como botões de rosa prestes a florir e já contendo, latente, uma paixão ainda não dirigida a nenhum homem ou mulher (SANT’ANNA, 2005, p. 61).

- Vejo: num motel de beira de estrada a Virgem na cama de um quarto espelhado com seu vestidinho branco. Vejo: o rapaz que lhe passa um cigarro e diz a ela que trague fundo e prenda a respiração. Vejo: a realidade que se transfigura para a menina, subitamente.

- Vejo: o rapaz a despi-la quase brutalmente. E, no entanto a menina apenas se observa, como se ela no espelho fosse uma outra. Deixa que o rapaz a beije e morda na barriga, nos seios, nos pêlos, como se ela não passasse do reflexo de uma representação, indiferente (SANT’ANNA, 2005, p. 68).

Os fragmentos retirados respectivamente da “Cena 3 – Metamorfoses” e “Cena 4 – monólogo visual de Roberto” realçam ainda mais a atmosfera criada pelo Autor-Diretor, a qual é marcada pela virgindade, pecado e sexo – aspectos que fazem parte da natureza humana, mas que podem ser deturpados pelas ações do próprio indivíduo, que vê no corpo a fronteira da pureza e do pecado. Essa visão se justifica, pois, em vários momentos da peça não é dado a Jacira a possibilidade de expressar os seus próprios anseios – uma vez que suas ações são orquestradas e conduzidas pelo maestro maior do espetáculo:

ironicamente o Autor-Diretor -, ao contrário disso, ela é brutalmente submetida aos prazeres de outros.

De fato o Autor-Diretor não conduz apenas as ações de Jacira, mas o seu ardiloso discurso orchestra toda a peça teatral ultrapassando os limites da própria ficção para chegar até o público. Isto é percebido no entreto “AGRURAS DE UM AUTOR-DIRETOR” – momento em que o leitor-espectador se depara não mais com uma cena em pleno palco, mas se vê diante um texto totalmente narrativo, no qual é apresentada uma reflexão do autor em relação a sua própria criação, propiciando uma discussão sobre a metaliterariedade.

Para dar início às suas colocações autorais, o Autor-Diretor discorre sobre os elementos que o levam a compor a peça, bem como as escolhas que o conduzem a se nomear um autor e diretor:

A única coisa que sobrevive nas paredes é uma foto ampliada de uma antiga representação dirigida por ele e que vai se esmaecendo com o tempo, lembrando ao Autor-Diretor que o teatro é uma coisa tão passageira que tem de ser tão boa que permaneça para sempre na memória das pessoas. E mesmo assim todos os espectadores acabam por morrer um dia, o que só faz aumentar a angústia do Autor-Diretor, razão pela qual ele decidiu se transformar de simples Diretor em Autor-Diretor. E tenta escrever uma peça que se desdobre indefinidamente na cabeça das pessoas, embora, à medida que essa peça avança, ele tema cada vez mais que ela não seja encenável a não ser em sua própria cabeça (SANT’ANNA, 2005, p.81).

Sou um cara triste e sozinho, não tenho o menor respeito por mim mesmo e pelos outros, estou em vias de me tornar um velho filho-da-puta e devasso. Só me resta criar coisas bonitas, pois a beleza – a beleza maldita – me redime. Sou um artista. Minhas obras são doentes e sofridas, mas não posso parar de fazê-las, porque para mim seria a morte (SANT’ANNA, 2005, p. 83).

Tais considerações justificam o título do presente entreto, uma vez que o termo “agruras” reporta literalmente ao que é feito por ele: repensar sobre o processo de composição da sua própria escrita. Os fragmentos em questão assinalam uma das grandes características do autor, a sua ironia, que é utilizada para arquitetar os meandros de suas narrativas. E é a partir dela que ele justifica a construção desta peça, *A tragédia brasileira*, como também a necessidade de ter que projetar rapidamente outra peça para que ele não

caia no esquecimento do público – anseio que o fez se transformar de um simples Diretor em um Autor-Diretor.

Partindo dessa visão o Autor-Diretor se define um artista, restando-lhe apenas criar coisas bonitas que o redimirão perante o público. A partir dessa fala, nota-se a real acidez do discurso do autor que tem a função de performatizar a sua escrita, pois, ao intitular-se artista e criador da beleza para redimir-se de seus próprios atos, o autor ironiza o próprio leitor. Uma vez que a tragédia apresentada anteriormente por ele em nada se equiparou à essência da beleza; ao contrário disso, a peça em questão ao narrar o atropelamento de Jacira escancara as torpezas e obscenidades do comportamento humano – transformando a tragédia em um quadro, uma “beleza maldita”:

Julgo que não sou propriamente um autor ou diretor de teatro, mas antes um pintor com características bem especiais, pois apenas sintonizo – e às vezes fabrico – atmosferas, para depois transpô-las ou não para o palco, na forma de um quadro em ligeiro movimento como um presépio mecânico, numa cena belamente monótona e silenciosa.

Quadros que são passíveis de nos mostrar não apenas o interior entre as paredes deste palco ou sala, mas que nos transportam até imagens, movimentos, sons e mesmo cheiros que se encontram muito além de tal cenário, dentro de nós mesmos ou fora (SANT’ANNA, 2005, p. 87).

O monólogo interior apresentado pelo Autor-Diretor durante as suas “agruras” mostra que sua função é muito maior a de um autor ou diretor de teatro. Já que ao fabricar as atmosferas de suas peças teatrais transforma-se em um verdadeiro arquiteto capaz de transpor, inovar e experimentar os limites do ato de narrar e até mesmo da própria ficção, no intuito de trazer para o campo da representação imagens, movimentos e situações que vão além do palco.

Novamente, o público se vê nas mãos desse arquiteto teatral que é o Autor-Diretor, pois, é levado por ele a reviver no “TERCEIRO ATO” o atropelamento de Jacira, “acidente” que ainda permeia as lembranças do Motorista que atropelou a jovem menina. Memórias que são agora retomadas em outro espaço, estrada Belém-Brasília:

Restaurante de beira de estrada na Belém-Brasília. Moscas, cheiro de mijo, Lindomar Castilho na radiola fanhosa. Três mesas ocupadas. Numa delas, sozinha, uma Bicha Interiorana. Noutra, também sozinha, uma Puta Adolescente. Na terceira mesa conversam um Malandro de Província e o Motorista. O Motorista, decadente, é agora chofer de caminhão.

[...]

- O rosto não estava desfigurado?
- Nada, parecia viva. Só um pouco pálida. Mas isso era até bonito.
- E quem foi o filho-da-puta?
- Que atropelou?
- É.
- Eu.
- Porra, desculpa.
- Não tem nada não, eu sou um filho-da-puta.
- Não diga isso.
- Se estou dizendo que sou é porque sou.
- Não precisa ficar nervoso. Mais uma?

(SANT'ANNA, 2005, p. 107-108).

Durante esta breve conversa, o Motorista assume não só a autoria do atropelamento, como também o desejo proibido que sente por Jacira:

- E então?
- Então eu desci do carro e ela estava ali caída, junto ao meio-fio. Era hora do crepúsculo, eu já lhe disse?
- Não, não disse.
- Pois é, mas era. As cigarras começavam a cantar justamente naquele momento.
- Estranho, reparou a coincidência?
- Coincidência?
- As cigarras também estão cantando agora.
- Sim, estão. Como naquela tarde. E a menina caída também estava assim, como aquela ali, o vestido levantado até acima das coxas.
- E por baixo? Por baixo do vestido?
- Adivinhou, por baixo do vestidinho também não havia nada.
- E você viu tudo...
- Claro, não tinha jeito de não ver. Eram só uns quatro ou cinco cabelinhos. E, puta que o pariu, eram louros.
- Puxa...

(SANT'ANNA, 2005, p. 110-111).

No decorrer das declarações feitas pelo Motorista, outras personagens que estavam próximas à mesa desse homem passam a interagir na ação. E é nesse momento, a partir do diálogo estabelecido entre o Motorista e Puta Adolescente que é apresentada ao público

Maria Altamira (irmã de Puta Adolescente), uma espécie de duplo de Jacira. Por apresentar certa semelhança, o Motorista parte a caminho de Belém em busca de Maria Altamira, acreditando que ao encontrá-la poderia se redimir:

Estrada Belém-Brasília, alternando-se vertiginosamente o dia e a noite, com seus ruídos de grilos, pássaros, cigarras etc. Ao volante do caminhão, o Motorista que, quando no cenário noturno, segue a estrela-guia. [...]

Uma prostituta “de classe”, levantando ligeiramente a saia e erguendo o polegar. O Motorista, por sua vez, estende o polegar para baixo, negando a carona, eis que busca ansiosamente Maria Altamira; (SANT’ANNA, 2005, p.131).

O peregrinar do Motorista à Belém em procura de Maria Altamira (a estrela Mira), não representaria a busca pelo menino Jesus – enviado ao mundo para salvar o homem de seus pecados? Ou seja, o desejo de encontrar Maria Altamira não estaria relacionado à culpa que sente pelo atropelamento de Jacira? Contudo, a ida à Belém, o encontro com Maria Altamira e novo atropelamento fazem tanto o Motorista quanto o próprio público retornarem à cena inicial, o atropelamento de Jacira:

Cego e desorientado, o Motorista põe a mão sobre os olhos, pisa violentamente no freio e baixa os faróis.

Vê o Motorista à sua frente uma rua do Botafogo no crepúsculo. No meio dessa rua, uma menina segura uma corda, com o vestido manchado de sangue. Sem nenhum gesto de defesa, ela vai ser atingida pelo caminhão. É o Motorista acometido pelos espasmos de uma ejaculação precoce e, desgovernado como um meteoro incandescente, o caminhão arrasta a menina para o abismo, onde irão, ela e o Motorista, crepitar numa fogueira, até que tudo se extinga num purificado vazio (SANT’ANNA, 2005, p. 135).

Essa ação praticada pelo Autor-Diretor apenas confirma a forma como organiza e arquiteta as cenas de seu espetáculo teatral, já que o *flashback* criado por ele (ou seja, a criação das cenas não é estabelecida de forma linear) visa mostrar ao público as inúmeras possibilidades de representar um mesmo acontecimento em locais diferentes. Logo, para mostrar que é realmente possível criar e transpor para o palco, texto e até mesmo para tela

de um quadro qualquer tipo de realidade, o Autor-Diretor transforma-se também em um pintor que passa a compor, por meio de rudes pinceladas, as mais imprevisíveis atmosferas, pois, o fato de a tela estar em branco propicia-lhe total liberdade:

Um pintor que arma o cavalete, e o vazio da tela, diante dele, é tão profundo que lhe provoca uma vertigem. Mas é por aí, precisamente, que o pintor começa: pelo o abismo. E faz penetrar no branco de sua tela uma ave de rapina. Com ela, pode mergulhar os olhos na amplidão do espaço à sua frente: uma cadeia de pequenos morros que o pintor esboça com algumas pinceladas rudes, deixando lugar bastante para o acaso. O pintor, que é também o Autor-Diretor do espetáculo, desenha agora um cortejo a subir uma sinuosa estradinha de terra que vai dar num cemitério, conduzindo um caixão de tábuas cor-de-rosa. Sustentando com a mão peluda e suada uma das alças dianteiras, segue o padre, pronunciando orações fúnebres em latim, enquanto sonha com um paraíso habitado por garotinhas com os cabelos da cor de campos de trigo, como os da virgem defunta (SANT'ANNA, 2005, p. 136).

Os jogos de espelhos praticados pelo o Autor-Diretor levam, novamente, o público a reviver a cena do velório do primeiro ato não pela figura direta de Jacira, mas pela imagem de Maria Altamira que se parece com a virgem santa e que por um “mero acaso do destino” também foi atropelada pelo Motorista.

Vêm nesse momento, o pintor e o coveiro, surgir nas constelações do vestido da virgem, como num bordado invisível, antes de fecharam-se o esquite e o espaço cênico da tela, uma nova estrela super brilhante (SANT'ANNA, 2005, p. 139).

As mais variadas atmosferas criadas e vividas ao longo do romance, *A tragédia brasileira*, culminarão em um “EPÍLOGO” no qual é apresentada uma discussão entre Buda e Jesus. Tal diálogo beira o absurdo, e é justamente nessa mistura confusa entre o Oriente e Ocidente, o cristianismo e o budismo, a narrativa e o teatro, que o Autor-Diretor do espetáculo lançará luzes, muitas vezes opacas, para as suas reais intenções com a construção desta peça.

Diante da análise apresentada, percebe-se, portanto, que *A tragédia brasileira* é um texto que estruturalmente assimila em seu processo de composição o gênero romance e os

elementos do texto teatral. A partir dessa inovação estrutural, Sérgio Sant’Anna apresenta como enredo central do seu “romance-teatro” a encenação do atropelamento de Jacira. Assim, para dar início a esse espetáculo teatral, Sant’Anna traz para o interior de sua narrativa a figura do Autor-Diretor que tem a função de anunciar e representar para o público a morte de Jacira.

Para construir a tragédia anunciada, o escritor carioca usa do experimentalismo – marca registrada de sua escrita – no intuito de romper a visão tradicional que ainda paira sobre os gêneros literários. Ou seja, ao fazer dialogar o romance com o teatro, sua narrativa apresentará a estrutura clássica da tragédia: prólogo, 3 atos cênicos e epílogo. Contudo, é importante ressaltar que alguns atos utilizarão literalmente da técnica e da estrutura do teatro, enquanto outros usarão da estrutura do romance propriamente dito, contando com a presença de um narrador que tem a função de orquestrar personagens, cenários e situações.

3.3 Em cena: a teatralidade em *Um crime delicado*

Um crítico, porém, é sempre um crítico, como um escorpião é um escorpião, e a obra de Brancatti continua a desafiar-me, ocupando um território para além ou aquém das artes plásticas ou do teatro, impedindo-me de avaliá-la com objetividade e imparcialidade, ainda mais por considerar-me encerrado dentro dela junto com Inês. E apesar de um tanto cético quanto ao seu real valor, pois talvez, ou provavelmente, não passem Vitório e sua obra de mais um desses sucessos casuais, passageiros e plenos de equívocos na trajetória das artes, devidos ao escândalo e à mistificação, já concedo a Brancatti, como me concedeu o ilustre magistrado, os benefícios e malefícios da dúvida.

Na verdade, lá como aqui – na obra de Brancatti e neste relato – encontra-se o absurdo, a loucura, da arte, essa tentativa ansiosa, desesperada e às vezes vã, que nos alucina, de, à parte toda a vaidade, registrarmos, no breve tempo em que estamos na vida, nossa passagem por ela, em momentos em que realmente estivemos vivos e merecem ser perpetuados. E para escrever, como de fato escrevo, sobre tal obra, expondo-a, e o que existencialmente a circundou, em todas as suas contradições, truques, ambiguidades e *divergências*, jamais poderia lográ-lo no espaço crítico de um jornal e sim gerando minha própria e pequena obra. Que por ela tentem avaliar melhor a de Brancatti – e conseqüentemente julgar a mim, tanto criminal quanto profissional e, ousar dizer, literariamente – os leitores e também críticos, meus pares (SANT’ANNA, 1997, p. 132, grifo do autor).

A epígrafe que abre esta seção, retirada das últimas linhas do romance *Um crime delicado*, anuncia o jogo experimental que Sérgio Sant’Anna, por meio de seu narrador-personagem e crítico de teatro Antônio Martins, propõe ao longo do texto – aspecto recorrente em sua escrita. Neste romance o escritor carioca traz para os meandros da narrativa não só as marcas teatrais que são executadas por seu narrador em 1ª pessoa, como também as artes plásticas – especificamente o quadro *A modelo* de Vitório Brancatti.

Aliás, Antônio Martins transforma o quadro de Brancatti em seu palco, com a finalidade de reconstituir e elucidar para o público alguns fatos que o incriminam e colocam-no como suposto estuprador de Inês. Considerações que são compartilhadas por Marcelo Fonseca Alves em sua dissertação de mestrado *A crítica como autoria: uma leitura de “Um crime delicado”*, o qual afirma que:

a obra de Sérgio Sant'Anna toma lugar, tanto por sua concepção quanto por sua temática, cujas personagens e a trama põem o leitor em presença do cenário atual das artes plásticas e da crítica de arte, segundo uma concepção que nos parece entrecruzar paródia e alegoria. É paródia no que captura seu imaginário a partir dos tipos e situações característicos da realidade cotidiana, denunciando o olhar do cronista. É alegoria no que eleva essa representação burlesca do mundo artístico carioca à condição de “emblema” (para nos utilizarmos de um termo benjaminiano), com alto poder de condensação, da complexidade de relações de forças e de políticas que se estabelecem no interior desse campo (ALVES, 2001, p. 7).

O flertar com outras artes ao longo da própria narrativa, testando a todo o momento os seus limites, é uma característica peculiar em Sant'Anna que usa de seus textos não apenas para apresentar um enredo envolvente, mas para discutir o próprio conceito de arte em suas obras. E sobre esta característica o escritor carioca, durante uma entrevista para Luís Alberto Brandão Santos, faz o seguinte apontamento:

Não gostaria de me rotular de modo nenhum como um escritor conceitual, embora tenha sido explicitamente conceitual em *Um romance de geração*, em que a segunda parte é apenas conceituada. Aliás, pensando bem, em *Um crime delicado* existe uma boa parte de conceituação (com ironia!). Mas o interessante, para mim, e é mais fácil falar de um livro recente, é que tendo criado um personagem crítico de teatro; outro artista plástico que cria uma instalação viva, ficou bastante natural e fluente, no meu entender, conceituar. E essa conceituação é ficção, não é ensaio. Quanto à metalinguagem, uma palavra que está mais gasta do que vanguarda, ela surgiu na minha obra naturalmente. E deve me defender que não se trata de nenhum exercício teórico. Penso que sempre foi mais um gosto, talvez um vício, de colocar em cena a própria arte, incluindo a literatura. E também tudo ocorre de forma espontânea. Não tenho vergonha de dizer que tenho de “sentir” o que estou escrevendo, e me lembro aqui de João Cabral de Melo Neto falando de sensações vivíssimas diante dos quadros de um pintor formalista como Mondrian (SANTOS, 2000, p. 118-119, grifos do autor).

Este fato se justifica, pois o quadro *A modelo* traz não apenas Inês ao centro como todo o ambiente reproduzido na tela remete ao quarto desta jovem – local em que ocorreu o possível estupro e que se alojou na mente de Antônio Martins como resquício de seu encontro com essa mulher. A partir desta situação, o crítico de teatro se vê preso a lembranças contraditórias e ambíguas, as quais não esclarecem com

exatidão a veracidade dos fatos, se é que há uma verdade, visto que a todo o momento o narrador utiliza-se da ironia e da ambiguidade tanto para discorrer sobre os seus atos supostamente criminosos, como para opinar sobre o seu próprio trabalho de crítico teatral e as considerações feitas em relação às peças assistidas. Logo, o texto teatral criado por Martins também se transforma em uma peça criminal que pode acarretar ou não em sua absolvição.

Após estas considerações iniciais, salienta-se que a análise do referido romance se pauta na publicação de 1997, pela editora Companhia das Letras. Assim, o estudo parte dos aspectos exteriores ao livro: título, capa e contracapa, os quais de forma sutil e metalinguística dialogam com o enredo que é composto. Localizado na parte superior direita da capa, contornada por uma moldura, o título *Um crime delicado* se apresenta de forma “índelicada” ao leitor. Inscrito dentro de uma caixa delimitada pelas cores branca e vermelha, tal expressão chama a atenção do leitor, pois, apresenta-se da seguinte forma: “Um crime” escrito em letras garrafais e negrito, enquanto que a palavra “Delicado” mostra-se suavizada. Outro aspecto a ser observado é o paradoxo instaurado pelo próprio título, que gera inúmeros questionamentos: Como um crime pode ser delicado? Será pelo método de seu autor, pela personalidade do criminoso, pelo resultado ou pela interpretação do ato?

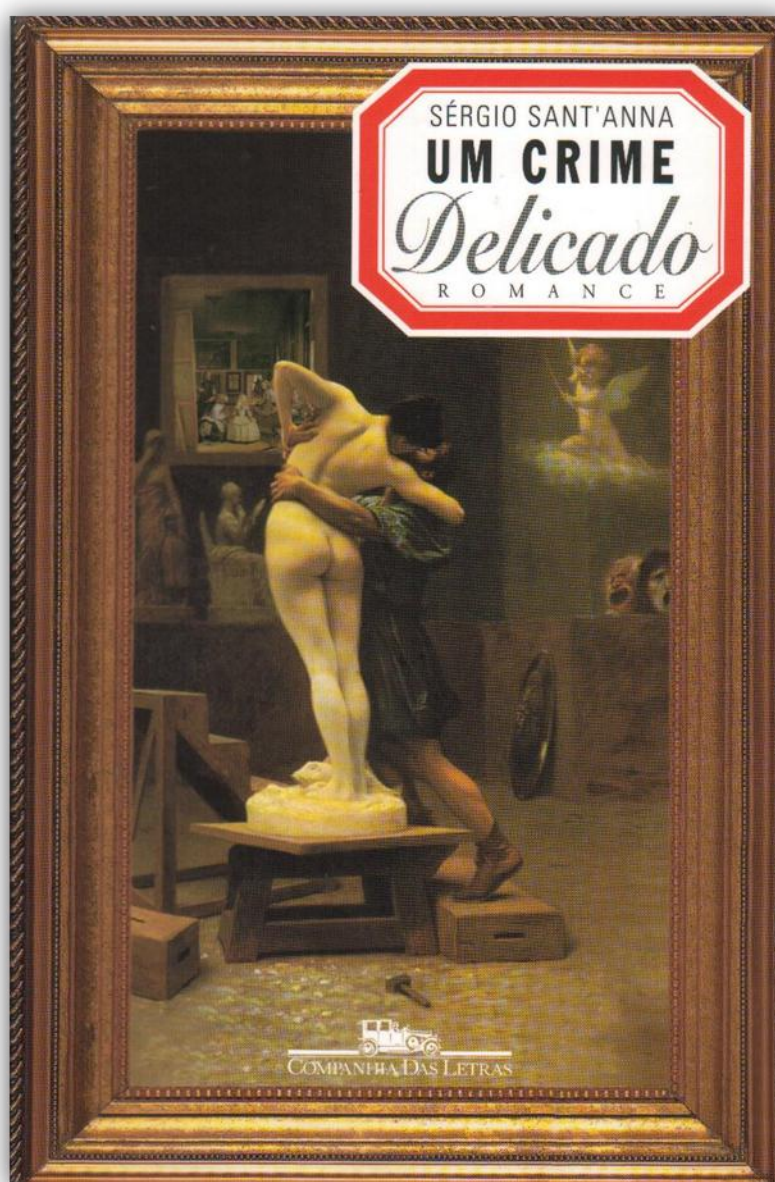


FIGURA 15 – Capa de *Um crime delicado*, de Sérgio Sant’Anna, publicado em 1997

Diante destas interrogações, o leitor sabe que para chegar a tais respostas deve pautar-se em sua percepção em relação aos fatos, no intuito de avaliar e interpretar o crime – que é reconstituído e conduzido exclusivamente a partir das lembranças fragmentadas e difusas do crítico de teatro Antônio Martins, que transforma o texto em palco para representar tais lembranças. Situação similar também executada por Sérgio Sant’Anna em *A tragédia brasileira*, uma vez que o Autor-Diretor e, em alguns momentos, narrador do seu “romance-teatro” busca representar ao leitor em diferentes ângulos a morte de Jacira.

Em oposição ao título que alerta para um possível crime que será narrado, a capa traz uma imagem suave e terna de um enlace amoroso sinalizados pelo beijo e pelo abraço de duas personagens – uma versão de *Pigmaleão e Galatéia* (1890) do pintor francês Jean-Léon Gérôme. Na verdade o que se vê é a versão de costas da pintura de Gérôme, pois, existe outra que mostra o nu frontal da imagem:

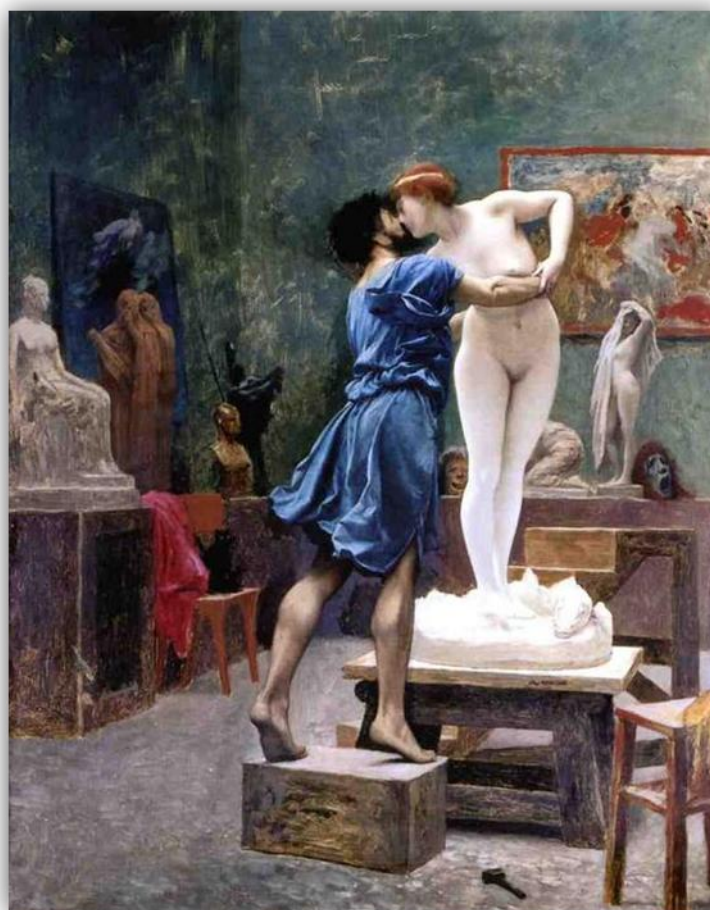


FIGURA 16 – *Pigmaleão e Galatéia* (1890), de Jean-Léon Gérôme

A pintura de Gérôme faz referência à história lendária de Pigmaleão e sua obra-prima Galatéia contada pelo poeta romano Ovídio. De acordo com o mito, Pigmaleão era um habilidoso escultor e que por estar desencantado com as mulheres decide esculpir para si uma belíssima donzela, nomeando-a de Galatéia, e que depois de concluída será objeto de seu amor. Em função desse amor idealizado por sua própria escultura, Pigmaleão faz um pedido a Afrodite – deusa do amor e da beleza – para que conceda vida à Galatéia.

Comovida pelo amor do escultor para com sua obra-prima, Afrodite concede-lhe o desejo; e com as bênçãos da própria deusa, Pigmaleão e Galatéia unem-se e geram filhos.

Essa escolha para capa do romance nos conduz a estabelecer um diálogo entre a história de Pigmaleão e Galatéia, referenciada pelo quadro de Jean-Léon Gérôme, com os fatos narrados por Antônio Martins. Ao longo do texto, este acredita que, diferente de Pigmaleão – que liberta sua obra idealizada em nome do amor –, Vitório Brancatti, para dar vida ao seu quadro *A modelo*, acaba por aprisionar Inês em seu próprio domínio: o apartamento decorado por ele que se transforma em um cenário, colocando a jovem como personagem principal de sua idealização.

- E o apartamento, é de Vitório?

Inês ergueu-se subitamente, derrubando a xícara, com um resto de chá, sobre a mesa. Eu só a vira assim tão transtornada depois da queda na estação do metrô.

- Ele o alugou para mim. Eu sou sua modelo. O que está querendo insinuar?

Depositei minha xícara na mesa.

- Desculpe-me, não quis ser indelicado. Mas ele também o reformou para você, não foi?

- Sim, reformou a seu gosto, e daí? Vitório é um artista.

- Será possível que você não se dá conta?

- Dou-me conta de quê? – ela disse, com a voz embargada.

- De que o apartamento é um cenário para você se movimentar dentro dele, segundo um esquema de probabilidades previsto por Vitório, de acordo com seus caprichos? E de que a obra que vi na exposição não passa de uma documentação disso? A obra de Vitório, de certa forma, é você mesma, Inês, e ele precisa mantê-la encerrada aqui. É diabólico e aviltante. Mas posso dizer que ele está de parabéns (SANT'ANNA, 1997, p. 100-101).

Outro ponto a ser questionado é que o crime não se limita ao aprisionamento de Inês por Vitório em seu quadro, relatado por Antônio Martins, ou ao suposto estupro praticado pelo crítico de teatro. Ao contrário disso, as nuances de um possível delito já são demarcadas ao leitor pela capa do romance, pois, analisando detidamente o quadro original de Jean-Léon Gérôme em relação à versão que ilustra *Um crime delicado*, percebe-se certa diferença.

A capa do romance de Sérgio Sant'Anna apresenta-se totalmente emoldurada criando não apenas a perspectiva de um quadro, como também de cenário, o qual expõe

como imagem central Pigmaleão e Galatéia. Contudo, outro quadro que está em segundo plano ganha uma posição de destaque: trata-se de, nada menos, que *As meninas*, famoso quadro pintado em 1656, pelo pintor espanhol Diego Velázquez. Fato que chama atenção, pois, no quadro original de Gérôme o que se vê ao fundo é outro quadro e não aquele.



FIGURAS 17 e 18 – Obra *Pigmaleão e Galatéia* (1890), de Jean-Léon Gérôme e a capa de *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna, publicado em 1997

Na verdade, surpresa maior ocorre quando ao virar o livro verifica-se que na capa de trás há uma inversão de imagens, já que o quadro *As meninas* de Velázquez passa a ocupar o primeiro plano, enquanto que Pigmaleão e Galatéia passam a ocupar o segundo plano, emoldurados em um quadro que se encontra ao fundo, espaço este reservado ao espelho na pintura de Velázquez. Percepção também compartilhada por Geruza Zelnys de Almeida em seu artigo “*O delicado crime da capa: delação, seqüestro e estupro dos sentidos*”:

É pela moldura, como porta de entrada, que os olhos adentram a cena representada: o pintor Pigmaleão, em seu ateliê, beijando Galatéia, sua obra animada pelo Amor². Entretanto, ao fundo do quadro, um outro quadro chama a atenção por não ser aquele que originalmente estaria lá: trata-se de *As meninas*, que o antecede em mais de dois séculos. O que essa obra estaria fazendo aí? A surpresa se completa quando, na parte de trás, a capa apresenta essas posições invertidas: a obra *As meninas* em primeiro plano, dessa vez com *Pigmaleão e Galatéia* emoldurados no centro e ao fundo do quadro principal. Nesse exposto, para continuar com a metáfora do crime, o que se vê é uma série de delitos que, se começa com a apropriação da criação alheia (dos pintores consagrados), desliza para o estupro. Quero dizer que o exímio criminoso, não satisfeito com o “roubo de autoria” das obras famosas, comete estupro ao violar uma e outra, penetrando e fundindo-as numa conjunção que se poderia chamar carnal ou, pelo menos, material (ALMEIDA, 2012, p. 177-178, grifos da autora).

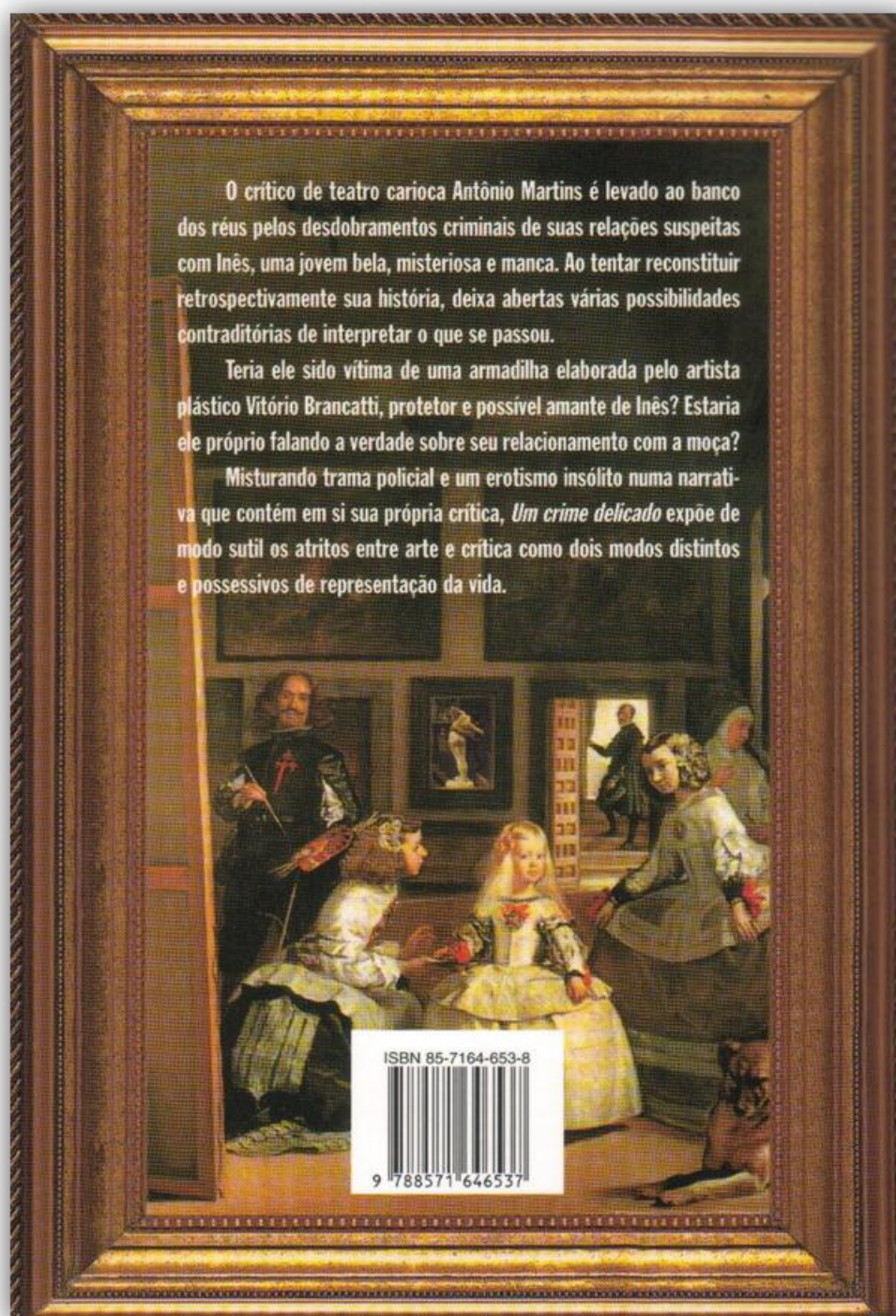


FIGURA 19 – Capa de trás de *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna, publicado em 1997



FIGURA 20 – *As meninas* (1656), de Diego Velázquez

Portanto, o que se observa nesta capa em particular, que diferente das ilustrações dos romances anteriores aqui analisados, *Um romance de geração* e *A tragédia brasileira*, é que o diálogo do gênero romance com outras formas artísticas – especificamente as artes plásticas e o teatro – fica nitidamente impresso devido aos quadros inscritos. Visto que os espelhos contidos nas molduras das capas (da frente e de trás) criam um jogo contínuo de um quadro dentro de outro, uma imagem dentro de outra e, por fim, uma cena dentro de outra cena.

Tal jogo também é realizado pelo narrador e crítico teatral Antônio Martins, que, em função de sua profissão e habilidade com a escrita, utiliza do seu texto-palco para

reconstituir e representar as cenas que permeiam suas lembranças acerca do fatídico “caso Inês”; os espetáculos teatrais assistidos (*Folhas de outono*, *Vestido de noiva* e *Albertine*) em função de seu trabalho, juntamente com a crítica construída em torno deles; e suas considerações enquanto crítico sobre a exposição de pinturas coletivas intitulada de *Os Divergentes*.

Contudo, é importante perceber que as visões refletidas pelo narrador podem divergir das “situações reais”, comprovando, assim, que o texto é um espaço para se refletir as possibilidades de se representar a realidade. Outro aspecto que ainda pode diferir em relação às considerações feitas por Martins ao longo do romance é o ponto de vista do leitor sobre os fatos – que é construído a partir de suas interpretações sobre os acontecimentos mencionados. Finalizada a análise sobre os aspectos exteriores que pairam na capa de *Um crime delicado*, o estudo coloca em evidência a organização do romance.

Para narrar o possível crime que se estabelece ao longo do romance, Sérgio Sant’Anna elege para a sua narrativa um narrador em 1ª pessoa, por meio da figura do crítico teatral e suposto estuprador Antônio Martins:

Sou *crítico*. Tal declaração, mesmo diante da gravidade de certos fatos a serem aqui narrados, me faz rir por todas as conotações da palavra. Mas foi justamente por essa ambiguidade que quis definir-me assim, já que poderia ter esclarecido, desde logo, que sou um crítico profissional de teatro, como muita gente sabe pela notoriedade que adquiri – não principalmente por escrever para jornais, mas pelo que os jornais acabaram publicando sobre mim. Mas a profissão talvez explique muitas coisas em meu comportamento e na minha forma de viver, em minha personalidade, enfim, embora eu não saiba dizer se foi esta personalidade que me conduziu naturalmente à crítica, ou se foi o exercício desta que terminou por contaminar meu comportamento e minha personalidade (SANT’ANNA, 1997, p. 17, grifo do autor).

Ou seja, em função da postura do narrador tudo que é apresentado e representado parte exclusivamente das lembranças contraditórias e difusas deste homem acerca de seu relacionamento com Inês. Para executar este propósito, Martins utiliza de suas habilidades profissionais para construir um discurso irônico, sarcástico e ambivalente que confunde não só a si mesmo, como também o próprio público que, muitas vezes, coloca em xeque o posicionamento e o olhar do narrador crítico:

Como se vê, estou me explicando, me defendendo. Mas do quê, exatamente? Do fato de o meu juízo – e não apenas crítico – ter sofrido as interferências de uma espécie de exaltação por causa do meu contato com Inês e pela promessa de um encontro para o dia seguinte? Creio que sim, pois, do contrário, à parte qualquer narcisismo, não estaria me perdendo em digressões teóricas e teatrais que só tem cabimento aqui à medida que se relacionam com o caso Inês. Ou o meu caso com Inês, como se verá (SANT'ANNA, 1997, p. 19).

O que se observa ao longo do romance é que as inúmeras explicações e defesas propostas pelo o narrador não passam de um ardiloso discurso tanto para convencer acerca de sua inocência, quanto para mostrar/expor o exercício do seu trabalho. Ou não caberia ao crítico teatral convencer o público a partir de suas ponderações, as quais estariam contaminadas pela sua visão particular e subjetiva?

Ora, ser crítico é um exercício da razão diante de uma emotividade aliciadora, ou de uma tentativa de envolvimento estético que devemos decompôr, para não dizer denunciar, na medida do possível com elegância. O que não significa que estejamos imunizados contra a sedução das emoções. Mas devemos estar em guarda contra elas. Aliás, toda essa divisão é um tanto esquemática, pois emoções podem ser detonadas com o brilho de inteligência e vice-versa: a inteligência pode tocar nossas cordas mais sensíveis – e nada disso tem a ver com o sentimentalismo. Porém, qual de nós poderá dizer que nunca foi capturado pela coisa sentimental? (SANT'ANNA, 1997, p. 18-19).

Assim, para traçar suas estratégias discursivas no intuito de persuadir o leitor, Antônio Martins elege em sua narrativa o tempo da memória como sendo o fio condutor que traz para o texto lembranças vagas e imprecisas, as quais são também provenientes de uma amnésia parcial ocasionada pela ingestão excessiva de álcool:

Escrever. Fragmentos dispersos, cenas nebulosas, frases soltas, olhares, visões reais ou subjetivas, eis, possivelmente, como se deveria escrever sobre um encontro em que se ficou bêbado, apesar de ter havido, a princípio, uma certa ordem, reproduzível em diálogos quase banais, como se verá adiante.

Prefiro, no entanto, obedecer a certas prioridades, hierarquias, dentro do todo que aqui se narra, para ir direto à manhã seguinte a esse encontro, quando, antes mesmo de despertar por completo, eu já detectava em mim

– naquele estado intermediário entre o sono, o sonho e a realidade – um misto de euforia e apreensão pelo que poderia ter acontecido na noite anterior. (SANT’ANNA, 1997, p. 23).

O fato de os acontecimentos surgirem mediante as lembranças incertas do narrador conduz ao seguinte questionamento: será que as situações apresentadas são realmente as lembranças do narrador ou seriam projeções que ele deseja trazer à tona? Será que a amnésia parcial provocada pela ingestão de álcool explicaria as cenas nebulosas e aleatórias que surgem na mente de Antônio Martins? Ou tudo não passaria de exercício irônico de estilo para velar as ações praticadas por ele em relação a Inês na noite anterior e, por fim, dar “veracidade” ao seu próprio discurso?

Sofro de amnésia parcial, às vezes quase total, depois que bebo em excesso, e era preciso rastrear o final da noite para verificar se meus temores eram mais justificados do que a euforia. Quanto a esta última, devia-se não somente aos resíduos de álcool em meu sangue, como a quase-certeza de que eu penetrara de alguma forma na intimidade de Inês. O que acontecera a partir daí é que era o problema, pois havia, dentro de mim, além de apreensão, culpa, o que não significava, necessariamente, que eu tivesse praticado alguma ação condenável, querendo dizer com isso algum ato contra a vontade de Inês, pois disso nunca me julguei capaz, com qualquer mulher. Mas o álcool costuma romper minha timidez, levando-me a certos ímpetos de audácia e, mesmo que se traduzam apenas em falar demais ou declarar-me afoitamente, ou tentar conseguir de uma mulher um beijo, sou atormentado no dia seguinte pela culpa e pela vergonha, agravadas pela amnésia, que pode me levar a imputar-me excessos que na verdade não cometi (SANT’ANNA, 1997, p. 23-24).

Devido à bebida e outros motivos, Martins solicita a atenção do público constantemente, tanto para as imperfeições quanto para a parcialidade e as lacunas de seu discurso, enquanto anuncia que tentará ser o mais objetivo possível:

Procurarei ser o mais factual possível a partir de agora, para descrever, a sequência de atos que foi se formando em minha memória, como se eu a organizasse numa seleção quase arbitrária de gestos que eu ia executando no momento mesmo de sua reconstituição (SANT’ANNA, 1997, p. 35).

Outro truque não menos persuasivo estabelecido pelo narrador é o tom confidencial que elege para traçar sua narrativa, com o objetivo de dialogar intimamente com o leitor, tornando-o a todo o momento o seu cúmplice, pois compartilha com ele também os seus pensamentos teóricos sobre crítica e arte no momento que escreve seus artigos sobre as peças assistidas e sua visão pessoal sobre a vida, mulheres, relacionamentos e até sobre a sociedade artística da época.

Logo, Antônio Martins tenta passar a ideia de que o propósito de sua escrita visa não só esclarecer as acusações proferidas contra a sua pessoa, como também delinear para o público a sua personalidade, chegando à possível “verdade” dos fatos e, claro, sendo absolvido pelo próprio leitor:

Não estou querendo posar de altruísta, não é esse o propósito desta peça escrita, mas uma busca apaixonada, tanto interna como externamente, da verdade, com tudo de escorregadio e multifacetado que o seu conceito implica. Pois é claro que todos os meus sentimentos nobres se sustentavam na beleza peculiar de Inês, seus olhos negros, seus dentes de criança, a pele claríssima de quem, por motivos óbvios, jamais, se expunha de corpo inteiro ao sol. Uma beleza que *aquela* imperfeição só realçava. E é preciso reconhecer que o infortúnio, a desgraça – se assim se podia considerar o caso de Inês –, ainda que possam comover, dificilmente geram cumplicidade quando há também repulsa (SANTA’ANNA, 1997, p. 31-32, grifo do autor).

Para arquitetar o seu diabólico projeto, Martins utiliza de sua habilidade como crítico e dos fatos que o envolvem a Inês para compor a sua própria obra, uma peça escrita. Portanto, o enredo se pauta no relato de um crítico de teatro e narrador de sua própria história que se interessa por Inês, mulher que apresenta a peculiaridade de mancar e que serve de musa e torna-se modelo do pintor Vitório Brancatti. O narrador depois de ter alguns encontros com essa mulher, é acusado de estuprá-la. Ao final, por falta de provas e evidências contundentes é absolvido pela justiça, mas, talvez, não pelo leitor, que acompanhou as suas confidências, cabendo, portanto, a ele a função de tornar Antônio Martins culpado ou não do ato praticado:

Para desgosto de muitas pessoas – entre elas, com certeza, algumas das que me lêem – e apesar das minhas intervenções ambivalentes no decurso

do processo, fui absolvido por insuficiência de provas, as quais, se existiam, eram de que eu fora admitido por Inês em seu apartamento e mantivera relações com a modelo (SANT'ANNA, 1997, p. 129).

O romance configura-se como um depoimento individual – o qual é dividido em 3 capítulos assinalados pelos números 1, 2 e 3. No primeiro capítulo, Antônio Martins relata os encontros iniciais com Inês, os quais contribuem na sua obsessão em relação a ela. É mencionada a sua profissão e alguns indícios de sua personalidade. E, por fim, as primeiras lembranças de uma possível relação mais íntima com Inês, que vieram à mente do narrador durante sua visita à exposição *Os Divergentes* – onde se deparou com o quadro *A modelo* de Vitório Brancatti e pôde observar nitidamente que a mulher e o cenário eram mais do que familiares, na verdade, ele os conhecia da forma mais íntima possível.

No segundo, o leitor acompanha Martins em seu árduo trabalho enquanto crítico, assistindo juntamente com ele algumas peças teatrais e o seu posicionamento em relação a elas. Observa-se o envolvimento efêmero do narrador com outras mulheres na tentativa de esquecer Inês. E, para finalizar o segundo capítulo, Martins descreve com total delicadeza, elegância, riqueza de detalhes e ambigüamente o ato sexual que tem com Inês no apartamento desta jovem. Atitude que acarreta ao narrador a acusação de estupro. No terceiro capítulo, Antônio Martins durante o seu interrogatório para a montagem do processo judicial conta a sua versão dos fatos, ação que cria dúvidas e dificulta a formalização do estupro, ocasionado, assim, sua absolvição perante a justiça.

Diante deste breve resumo do enredo e das intencionalidades anteriormente antecipadas desse habilidoso narrador construído por Sérgio Sant'Anna, verifica-se que a narrativa se estabelece a partir das artimanhas textuais do próprio crítico – que utiliza de mecanismos metanarrativos para problematizar o conflito principal e estruturar os fatos por meio das noções de representação e percepção. Estas noções são inicialmente percebidas na cena em que Antônio Martins vê pela primeira vez Inês no bar-café Lamas:

Nunca fui homem de olhares e muito menos abordagens ostensivas, que considero de mau gosto e uma agressão às mulheres sensíveis, entre as quais eu não hesitava em incluí-la. Mas as paredes e colunas do Café são espelhadas. E foi através desses espelhos, que refletem uns aos outros, que minha observação se deu, bastante discreta e oblíqua. E, em dois ou três movimentos, levantando os olhos mais abruptamente de meu cálice,

pude jurar que estava sendo eu o observado, com a mesma obliquidade, por aqueles olhos negros que imediatamente voltavam a fixar no vinho tinto que ela bebia em goles ínfimos, arroxando seus lábios um pouco carnudos para traços tão finos e concedendo-lhes um leve rubor juvenil, num contraste interessante com as fâces muito pálidas (SANT'ANNA, 1997, p. 9-10).

O fato de as paredes do estabelecimento ser espelhadas propicia diversas percepções daquilo que se vê, já que possibilita ao narrador criar em sua narrativa um jogo de cenas. Pois, por meio de seu olhar oblíquo, ele tenta descrever as suas observações – as quais podem estar comprometidas pelo excesso de álcool e também pelo fato de o espelho refletir não uma imagem direta do objeto, e sim inversa. Ocasionalmente, portanto, duplicidade e até ambiguidade do que se vê ao leitor, que não tem uma percepção coerente daquilo que lhe é representado por meio do texto escrito. Assim, a trama de *Um crime delicado* é construída por um discurso dúbio e entrecortado – artifício que é destacado por Marcelo Fonseca Alves em seu estudo acerca da obra de Sant'Anna:

A trama desenvolve-se mediada sempre, internamente, por um jogo de espelhos, desde a auto-denúncia de suas próprias estratégias narrativas e de sua intencionalidade, passando pelo modo como os personagens se entreolham, até a relação mais complexa, com implicações conceituais graves, entre crítico, obra de arte, artista e obra crítica (ALVES, 2001, p. 7).

Outro momento em que se percebe o desvelamento do caráter ficcional do narrado, a partir do olhar do narrador, ocorre nas idas de Antônio Martins ao teatro para ver algumas peças em cartaz e, posteriormente, construir os seus artigos de crítica:

Era bem esse, em todos os seus termos, o caso da encenação daquela noite. Mas, para o que interessa aqui, basta dizer que o seu diretor – cujo nome não vejo por citar agora – fazia as duas jovens atrizes que interpretavam as irmãs Alaíde e Lúcia (sendo que a primeira, na trama, já estava morta) trocarem uma com a outra, em cena, o *vestido de noiva*, ficando naus no palco por longos momentos, num óbvio sensacionalismo comercial que jamais constou das rubricas do autor. Pelo contrário, toda a carga de dramaticidade e erotismo, contida nesta como em outras peças de Nelson, provém muito mais de sua atmosfera de pecado, dos véus das

proibições e convenções, que explodem surdamente. Nesse sentido, quase não há lugar em seu teatro para a pornografia ou nudez ostensivas. No máximo, decotes, ligas, combinações, que funcionam como poderosos fetiches.

O eventual leitor desta narrativa já estará percebendo, a esta altura, que o que escrevo – e escrevi para o jornal – sobre aquele espetáculo está e estava inteiramente vinculado às perturbações que eu próprio vivia, servindo-me também como uma justificativa cifrada para acontecimentos humilhantes, patéticos, que sucederam comigo mais tarde naquela noite (SANT’ANNA, p. 66-67, grifo do autor).

Este fragmento refere-se ao episódio em que Antônio Martins vai ao teatro para assistir a uma montagem da peça de Nelson Rodrigues, *Vestido de noiva*. Novamente o leitor se depara com o olhar que é construído primeiramente pelo crítico teatral. Ou seja, o olhar/observar/perceber é algo fundamental e caro a Martins, já que é este mecanismo sensorial que lhe permite escrever e discorrer sobre aquilo que assiste. Contudo, nota-se ainda que o olhar do narrador, no momento em que relata ao leitor a peça assistida, é atravessado pelas perturbações da noite anterior, o que o faz reviver tudo outra vez. Situação que contamina aquilo que é representado e narrado e, conseqüentemente, acarreta outras interpretações do leitor.

Há o desejo de o narrador transparecer ao leitor de que ele, enquanto aquele que narra, e o crítico teatral são personas distintas, já que o seu intento é assumir um caráter humano de quem teve sua percepção afetada pelo que viu, sentiu e viveu. Visão que é constantemente reiterada e compartilhada:

O que pretendo é reduzir os gestos e falas à sua essência, indo direto ao momento em que Inês, quase escondendo o rosto atrás da sua xícara, como se esta fosse um leque, enquanto sorvia o chá em goles ínfimos, cravou seus olhos interrogativamente nos meus, igual dissesse: “E então?”.

- Quer saber o que pensei sobre o quadro, não? – eu disse.

- Se não o incomodar muito.

- Não sou crítico de arte – defendi-me, embora estivesse também ansioso por chegar ao assunto. Mas continuava com a impressão de que Vitório, mesmo que por vias indiretas, por intermédio de Lenita, que ouviria as confidências de Inês, estaria atento ao que eu dissesse. Eu queria me resguardar de comentar qualquer heresia diante dele.

- Não importa – Inês disse. – Estou interessada na sua opinião como pessoa.

- O crítico e a pessoa não são o mesmo? – brinquei.

- Talvez – ela sorriu (SANT’ANNA, 1997, p. 98-99, grifos nossos).

O questionamento proposto por Martins “O crítico e a pessoa não são o mesmo?” aponta para a impossibilidade da objetividade absoluta tanto na profissão e vida pessoal, quanto para a relação direta entre representação e realidade. Situação que pode ser comprovada no dia quem o narrador compareceu à exposição *Os Divergentes* e se deparou com o quadro *A modelo* de Vitório Brancatti:

Qualquer dúvida de que fosse ela foi se dissipando à medida que eu me encaminhava em direção àquele quadro, fixado na parede junto à porta do salão superior ao Centro, para qual, até então, eu dera as costas, e que mostrava Inês, sentada num tamborete, atrás do biombo negro, capturada no ato de vestir ou despir um penhoar ou quimono, de modo que se via um de seus seios – um belo, firme e pequeno seio – enquanto a sua perna rija se descobria inteiramente, por estar naturalmente esticada, deixando que se entrevisse, mais acima, a penugem de seu sexo. Sobre a borda do biombo, num naturalismo ostensivo, estavam jogadas uma calcinha e um sutiã. Tive um choque, porque era exatamente a materialização da minha fantasia na manhã posterior à bebedeira, e que, portanto, deixava o terreno da fantasia para entrar no da realidade. E talvez, ou provavelmente, como chegara a conjecturar, eu teria visto de relance um quadro, sem na verdade retê-lo, quando penetrara no espaço que abrigava a cama de Inês. Um quadro com suas tintas ainda frescas e que só agora se revelava plenamente a mim como aquele quadro, que depois fora trazido para o Centro (SANT’ANNA, 1997, p. 55).

Durante a sua visita à exposição, Antônio Martins adota como postura inicial a de crítico, mesmo não sendo de acordo com ele um conhecedor das artes plásticas. Porém, o leitor deve estar atento a estas colocações de Martins, pois, a crítica teatral não seria uma forma de arte? No decorrer da vernissage o crítico se surpreende com o quadro de Vitório Brancatti que apresenta algumas particularidades que são de seu conhecimento, o que o leva a crer que o pintor transformou Inês em sua modelo e a encerrou em sua pintura. Uma vez que ao analisar mais de perto o quadro de Brancatti, percebe que o cenário onde se encontra a modelo trata-se do próprio apartamento daquela jovem.

O fato de o ambiente ser familiar ao narrador faz com que este abandone o seu pensamento racional de crítico – algo fundamental a sua profissão – e passe a relatar lembranças difusas que sugerem a ele de que já esteve não só no espaço mencionado, como também trazem a ideia de que viu o quadro anteriormente. Diante dessas considerações apresentadas, o leitor deve ter em mente que a percepção atravessada pelas emoções

vivenciadas pelo narrador pode contaminar suas considerações e, por fim, o seu discurso. Tal nuance desestabiliza o seu projeto de narrativa, visto que Martins alega, em vários momentos, o desejo de transmitir os fatos de maneira factual e objetiva.

Portanto, evidencia-se que ninguém consegue ser completamente imparcial. Assim, o leitor deve estar atento aos fatos que lhe são apresentados por meio da escrita de Antônio Martins, como, por exemplo, as suas críticas profissionais que constantemente discutem o conceito de arte e o papel desta na sociedade. Esse tom de imparcialidade do crítico pode ser observado no momento em que Martins tenta conceituar artisticamente o que seria *Os Divergentes*:

A mostra justificava o seu nome. As obras, quase todas, divergiam – e não apenas pelo seu suporte – não só dos melhores valores e tendências contemporâneos, apesar de ser difícil de detectar tendências ou valores nítidos neste final de século, ao contrário de seu princípio, como divergiam muito entre si. Fiquei pensando se os expositores não haveriam se unido sobre aquele rótulo apenas por terem sido rejeitados pelo mercado, galerias e salões.

Se em certos quadros podiam ser rastreados um surrealismo ou um cubismo que já seriam suspeitos em sua época própria, isso não impedia que estivessem defasados em três quartos de século. Por sua vez os expressionistas, tanto figurativos quanto abstratos, passavam, quando não simplesmente amadorísticos, a dolorosa impressão de que a pintura servia-lhes, de fato, como canal de expressão de seus tormentos e deformações mais íntimos, originados pela incapacidade artística ou não. Perguntei-me que espécie de Centro seria aquele: uma clínica para desajustados? (SANT'ANNA, 1997, p. 52-53).

Antes de se ater à crítica estabelecida no fragmento proposto, é válido lembrar que Antônio Martins comparece a exposição a pedido de Inês. No convite proposto, ela afirma estar intimamente ligada ao evento, levando Martins a crer que terá a oportunidade de revê-la. Portanto, ele está naquele local não apenas como crítico, mas como um homem obcecado por uma mulher e pelas lembranças incertas que o atordoam.

Por estar impregnado pelas emoções, estas podem interferir nas percepções do próprio crítico, assim, comprometendo a imagem do profissional e corrompendo o discurso proposto por ele em sua narrativa. Isso mostra que nem o seu trabalho está imune aos fatores externos, os quais podem distorcer o ser olhar.

É o que ocorre durante a exposição de *Os Divergentes*. Pois, ao conceituar e caracterizar os trabalhos artísticos observados, Antônio Martins apresenta um parecer negativo e sarcástico da arte que era expressa por aquelas pinturas. Mostrando que os trabalhos ali propostos faziam jus ao nome, já que literalmente divergiam tanto da arte tradicional pautada em princípios realistas quanto das tendências contemporâneas que estavam diretamente relacionadas às vanguardas. Justificando, assim, a pergunta lançada por ele de que aquele local não seria uma clínica para desajustados.

Por outro lado, é relevante pensar que por trás do crítico teatral e narrador está o autor do romance Sérgio Sant'Anna. Ou seja, Sant'Anna não estaria utilizando ironicamente das habilidades de sua personagem para discorrer sobre o próprio trabalho dos críticos e, claro, problematizando o conceito de arte?

Esse jogo de máscaras praticado pelo autor torna a narrativa ainda mais transgressora e enigmática, pois a cada virar de página o leitor está diante de um texto totalmente escorregadio, o qual não lhe oferece segurança para construir as suas próprias percepções. O que se nota é que Sergio Sant'Ana serve-se de Antônio Martins para estabelecer suas próprias considerações sobre a crítica de sua época. Assim, o narrador, além de trazer as suas experiências de cunho pessoal, também traz para o âmbito da narrativa o seu ofício profissional.

Bem, suponho que isso basta, sob pena de perder, no tédio, os meus leitores, antes que chegue aonde quero chegar. Mas gostaria de contar com a compreensão de todos para o fato de que, numa narrativa autobiográfica em que o narrador exerce profissionalmente a crítica, nada mais natural que sua obra venha permeada por esse exercício (SANT'ANNA, 1997, p. 83).

Logo, é relevante que se perceba que o trabalho de crítico realizado por Martins dentro de sua narrativa não é aludido e executado meramente por acaso ou por simplesmente ser a profissão do narrador. Mas, este ofício o auxilia na construção de sua escrita, propiciando credibilidade sobre o que será narrado. E, por fim, é também por meio deste trabalho que o narrador constrói sua peça escrita trazendo para a cena textual Inês e o cenário em que ela está inserida, no qual nota-se a presença do biombo, da muleta e de um

cavalete – elementos simbólicos que transportam Antônio Martins, juntamente com o leitor, para as lembranças mais íntimas que tem com esta mulher.

Portanto, compreender o ofício de Martins pode ser a chave para desvendar os meandros da narrativa, ou seja, as críticas – apresentadas ao longo do enredo e que se relacionam direta ou indiretamente à obsessão do narrador por Inês e ao possível estupro – podem ser pistas para se descobrir a inocência ou a culpa de Antônio Martins.

Não tenho a pretensão de rastrear, reproduzir, aqui, a consciência, a memória, em seu fluxo veloz e descontínuo, pois tal procedimento se encontra muito além de minhas potencialidades narrativas, talvez além do alcance das palavras, porque a maior parte desses pensamentos, lembranças e projeções se fazia por meio de sensações e imagens superpostas, como a da muleta e a da tela sobre o cavalete, ou dos sons, como os do trompete, e cheiros, como o de tinta e, ainda mais tênue, o de perfume.

Então é preciso organizar esse fluxo, como o tenho feito, para que eu próprio possa segui-lo, dominá-lo ao menos nestas páginas, estas frases que se encadeiam, como se elas, sim, criassem a verdadeira realidade. Uma realidade em que voltava a destacar-se – destaca-se também agora, enquanto escrevo – a presença do biombo, o biombo negro com ramagens prateadas (SANT’ANNA, 1997, p. 29-30).

Mesmo ao exercer a crítica sobre o seu próprio trabalho, o crítico não deixa de transpor, com certo toque de ironia, algumas dificuldades que enfrenta para restaurar suas lembranças e por meio delas chegar aos “reais” acontecimentos. Contudo, o público mais atento percebe que tudo isso não passa de um ardiloso jogo do próprio narrador que busca, a todo o instante, o compadecimento e a cumplicidade daquele que o lê. Ou seja, Antônio Martins quer um cúmplice que investigue juntamente com ele os fatos que lhe comprometem, porém, o seu interlocutor não pode perder de vista que diante dele não está simplesmente um narrador e crítico de teatro, mas também o criminoso que utiliza da palavra para reconstituir fatos, gerar dúvidas e até mesmo apresentar outro suspeito, tornando-se vítima das “injustas” acusações.

Assim, ao investigar as suas lembranças, Martins sempre se depara com a mesma cena: ele dentro do apartamento de Inês observando-a dormir em uma espécie de divã, e no fundo do quarto a presença dos seguintes objetos: o biombo, a muleta e cavalete.

Mas a cena se recusava a realizar-se assim, e o que os fragmentos de minha memória me devolviam era apenas a visão de uma Inês de olhos fechados, descansando sobre uma espécie de sofá sem encosto no meio da sala – e vestida com um penhoar ou quimono que quase lhe cobria os pés. Enquanto eu, contemplando-a de uma poltrona, bebia e escutava música, encantado com essa intimidade com a moça, num espaço em que a figura *animada* do biombo teria apenas sugerido – e explicado – uma seminudez, um devassamento, como o que me fora revelado, oferecido, nesta manhã. [...]

Foi nesse clima encantatório, quero crer, que fixei frontalmente a muleta, apoiada sobre o cavalete, num canto mais afastado no espaço da sala. A muleta que até então, por pudor diante de Inês, enquanto ela estivera de olhos abertos, eu evitara encarar ostensivamente (SANT’ANNA, 1997, p. 30-31, grifo do autor).

Elementos certamente representativos não só para o narrador, como para a construção de sua narrativa. Haja vista que o biombo cria a atmosfera do esconder e relevar; a muleta faz uma referência direta à deficiência de Inês, já que ela precisa desse objeto de apoio; e, por fim, o cavalete do qual se servem os pintores para sustentarem suas telas. Logo, são estes elementos aliados à profissão de Martins que propiciam a ele a possibilidade de experimentar em sua narrativa o teatro e as artes plásticas, os quais são encenados através das ações que se sucedem no apartamento de Inês tornando-as o espetáculo central da narrativa. Essas mesmas ações aparecem, de certa maneira, representadas no quadro *A modelo* de Vitório Brancatti na exposição de *Os Divergentes*.

E é sobre este último objeto que a presente análise se volta, pois, ele desperta em Antônio Martins tanto o ofício de crítico que deseja avaliar a perspectiva artística do quadro, quanto as lembranças nebulosas de seu encontro que se finalizou no apartamento Inês.

Pois a cena era capturada atrás do biombo, deixando um espaço lateral aberto para que se divisasse, ao fundo, a tela em branco e a muleta, sobre o cavalete, e o divã em que Inês adormecera antes de eu carregá-la até a cama, que aliás não podia ser vista na pintura.

Meu olhar de crítico teatral, familiarizado com cenários, não havia então se iludido, àquela noite, apesar de toda a minha embriaguez. Mas esse olhar se concentrava agora em Inês, como se só assim, fixado num quadro, ela adquirisse uma existência concreta, com sua perna defeituosa, seu seio e, *bélas*, seu sexo; seus cabelos claros, cacheados (de princesa russa); seu ar distraído e indolente enquanto se vestia ou despia, revelando um desalento quase melancólico em sua solidão refletida nos olhos negros, numa expressão quase infantil, que parecia tornar

implausível ou mesmo criminoso qualquer olhar indiscreto sobre sua intimidade, que se realçava na calcinha e no sutiã. E, no entanto, essa intimidade era exibida ali.

Em minha lentidão – ou talvez porque fosse a última coisa que esperava – demorei a compreender o principal: que Inês, pela posição em que se encontrava, ou por sua expressão de alheamento, não poderia ter pintado a si própria num autorretrato utilizando um espelho. E que fora outro a pintá-la e ali estava a sua assinatura: Vitório Brancatti. Numa plaquinha, o título da obra, que era *A modelo* (SANT’ANNA, 1997, p. 56, grifos do autor).

Mesmo anunciando ironicamente ao leitor que não é um especialista em pintura, Martins ao se deparar com o quadro faz uma exímia análise. Pois, ao avaliá-lo em todas as suas perspectivas reconhece com certo espanto que o cenário representado pela pintura tratava-se do apartamento de Inês, concluindo, assim, que a modelo era também representada por ela. É importante observar que o crítico só chega a esta conclusão porque ao confrontar o quadro com seu olhar analítico volta-se para os objetos que lhe são familiares – o biombo, a muleta e o cavalete – os quais ativam suas lembranças mais íntimas e propiciam a ele reviver o encontro que teve com Inês naquele apartamento.

Portanto, verifica-se que o biombo, a muleta e o cavalete não são simples elementos que estariam apenas auxiliando na composição do quadro, pois, para o narrador são objetos emblemáticos responsáveis por reconstituir suas lembranças. Esta visão “coincidentemente” é destacada por ele em seu próprio texto, como também em um artigo crítico que discorreu sobre a peça *Albertine* – uma livre adaptação de temas proustianos – de autoria da jovem encenadora paulista Beatriz Sampaio:

Não sei até que ponto em sua leitura – acho provável que de médio alcance – terá a senhorita Beatriz Sampaio captado as nuances da minuciosa ourivesaria proustiana, mas seu pecado capital, entre outros pecados e até virtudes, residuiu no fato de que, ao diluir, a pretexto de uma subversão de entronizados valores literários, o foco narrativo do autor, o que se perdeu, em muitos sentidos, foi o tempo.

Não importa tanto que Beatriz haja feito seu espetáculo nascer de uma cena em Marcel, tomando chá com sua mãe – ambos sentados no infalível leito –, mergulha na infusão fumegante a mítica *madeleine* que lhe restitui sua infância na simbólica Combray, pois deixou a encenadora de ligar o episódio, para a iluminação do público, a outros pequenos episódios... Mas todos eles acontecimentos que, fazendo o passado permear o presente, propiciavam a Marcel gozar a essência das coisas, livre da ordem do tempo, este último o grande personagem do romance. Ou terá a

senhorita Sampaio achado importante incluir, entre esses objetos, coisas e acontecimentos dos quais se nutria a eternidade proustiana, um infantil urinol e o uso que se faz dele? (SANT'ANNA, 1997, p. 82-83, grifo do autor).

Nesse artigo Antônio Martins, ao discorrer sobre as suas percepções acerca da peça, faz uma ressalva à adaptação de Beatriz Sampaio. Para ele a senhorita Sampaio havia cometido um “pecado capital” em relação a um elemento muito caro ao romance de Marcel Proust, no volume *No Caminho de Swann*, pois, ao trazer para o palco a cena em que Marcel mergulha a mítica *madeleine* no chá, a encenadora não consegue transpor para o público o valor emblemático daquela ação e daquele objeto – aspectos importantíssimos para a compreensão do projeto proustiano. Visto que é por meio dela que o personagem resgata as lembranças de sua infância, as quais contribuem para a interpretação de toda a narrativa.

E é justamente por compreender que determinados objetos podem fazer o passado permear o presente, pois guardam em si lembranças, que o narrador faz questão de trazer para o seu texto-palco os elementos primordiais (biombo, muleta e cavalete) que ativam as suas lembranças em relação ao encontro que teve com Inês, os quais pressupõem que ele esteve naquele apartamento e que, possivelmente, tenha tentando algum tipo de intimidade com essa mulher. Esse jogo narrativo se justifica, porque é pelas lembranças que se tem acesso às ações que levam Antônio Martins a ser acusado de estupro.

Além desta observação apresentada em seu artigo sobre a peça *Albertine*, o crítico tece também um comentário positivo sobre a inovação feita por Beatriz Sampaio ao adaptar para o teatro algumas partes do romance proustiano:

Mas se comentarei aqui tal espetáculo é porque interessa a esta parte do meu relato, sobretudo, tornar patente que depois da vacilação anterior eu recuperara minha energia e combatividade. Mas nem por isso pretendia, ou pretendo agora, ser injusto com a senhorita Sampaio.

Se a liberdade com os cânones literários ocidentais, ou o completo desrespeito a eles, tem sido uma das opções recentes – e algumas vezes saudável – de um certo teatro brasileiro que se quer na linha de frente da inovação e da experimentação, nem sempre sua prática consegue contornar uma encruzilhada cujas vias conduzem, uma, ao formalismo e, a outra, a uma tradição bem brasileira: a de uma tendência vocacional

para a farsa, a galhofa, que atinge seu ápice na chanchada, não sendo raro que as duas vias se reencontrem numa mesma criação, como se dava em *Albertine* (SANT'ANNA, 1997, p. 78).

Mesmo diante de alguns equívocos cometidos por Sampaio em sua adaptação, Antônio Martins não deixa de elogiar a experimentação executada por ela em *Albertine*, ao trazer para a sua peça aspectos da farsa e da galhofa, provocando assim uma mistura de estilos. De acordo com o comentário de Martins, este tipo de inovação soa como uma tendência do teatro brasileiro da época, o qual buscava certa liberdade artística, mesmo perante o cânone literário.

Nesse comentário, não estaria o crítico se referindo também à sua própria “peça” literária, a qual em vários momentos é intitulada como “relato”, “peça-escrita” e “narrativa”? Ou ainda, quando ele se denomina como “narrador”, “crítico”, “personagem” e até “pintor”? Essas nominalizações anunciam previamente o experimentalismo que é executado no interior do texto, visto que para construí-lo o narrador traz para os meandros da narrativa a teatralidade e as artes plásticas com o propósito de reviver suas lembranças e representá-las ao leitor. Ou seja, para compor o seu relato, Antônio Martins rompe os limites da narrativa, não medindo esforços em utilizar todos os recursos artísticos possíveis.

É evidente a importância do quadro *A modelo* de Vitório Brancatti para a narrativa, pois, além de ser um objeto emblemático, propicia a Antônio Martins a possibilidade de retornar ao apartamento de Inês. Dois dias após a exposição de *Os Divergentes*, Inês liga para Martins convidando-o a ir até o seu apartamento para um chá da tarde, pois, tinha certa ansiedade em saber o parecer dele sobre a pintura a qual estava intimamente ligada. Apesar da decepção em ver a intimidade de Inês sendo exposta por aquele quadro – fato que aumenta ainda mais o seu ciúme –, o crítico decide aceitar o convite preparando-se para os possíveis questionamentos desta mulher, principalmente o mais previsível: de que forma a pintura de Brancatti dialoga com a exposição *Os Divergentes*?

Enquanto aguardava a hora marcada com Inês, preparei-me para o encontro tentando determinar, de memória, apesar de não ser crítico de pintura, o que me parecia particularmente vulnerável no quadro de Brancatti: o conjunto de relações que o tornava “divergente” não apenas da arte moderna ou contemporânea, mas de qualquer coisa que tomou o

nome de arte em qualquer época, e também fazia com abrigasse “divergências” em seu interior (SANT’ANNA, 1997, p. 88).

Relembrando-se do quadro de Brancatti por meio dos elementos mais significativos ao seu olhar crítico – o biombo, a muleta e o cavalete –, o crítico teatral ironicamente afirma que a pintura diverge de qualquer tipo de arte. Pois, de acordo com sua percepção, existe também uma divergência entre os próprios objetos que compõem o quadro, visto que não há nenhum efeito de sentido ao público, apenas ao narrador. Ao afirmar que a pintura torna-se mais significativa ao seu olhar, não estaria ele sendo influenciado novamente por suas emoções, ocasionando uma ambigüidade em torno de seu discurso? Para mostrar que não deseja influenciar a narrativa com suas emoções, Antônio Martins ironicamente lança dois questionamentos, os quais fazem uma referência à composição do seu próprio romance.

Alguém poderá argumentar que eu próprio me deixara seduzir por fantasias relacionadas ao biombo, mas uma coisa é você experimentar suas fantasias, outra é elevá-la à categoria de arte, embora eu as tenha materializado por escrito nesta peça em razão das circunstâncias ou até premido por elas. Mas deverá isso aqui, rigorosamente, ser chamado de arte, bem como o quadro de Brancatti?

A uma crítica precipitada, de primeira impressão, bastaria aquela crueza naturalista para se rejeitar o quadro como um figurativismo de terceira categoria, alguém da arte, não subsistisse o fenômeno incômodo e escorregadio de vivermos o final de um século em que as fronteiras dos valores acabaram por se diluir, propiciando que os padrões da subarte, subteatro e sublitteratura fossem trazidos à tona e recuperados, de certa forma, por uma intenção de referência, crítica ou não. E não seria lícito falar-se também de uma subcrítica associada a essa subarte? (SANT’ANNA, 1997, p. 90).

Ao analisar novamente o quadro *A modelo*, o crítico passa a refletir sobre o conceito de arte, se esse conceito não é capaz de sofrer transformações ao longo do tempo, se a pintura de Brancatti pode ser vista como arte e, finalmente, se o romance que escreve pode ser chamado de arte. Assim, a partir de um discurso metanarrativo, não estaria o próprio autor Sérgio Sant’Anna, por meio de sua “personagem-narrador-crítico-pintor” Antônio Martins, discutindo não mais sobre o quadro de Brancatti e, sim, a validade de sua obra literária? Logo, propondo ao leitor os seguintes questionamentos: até que ponto o seu

romance por ultrapassar os limites da narrativa tradicional, ao experimentar em seu interior vários recursos artísticos, pode ser compreendido e avaliado como arte ou até mesmo uma subarte? E que tipo de crítica ou subcrítica decide essa avaliação?

A verdade era que eu estava muito perto de uma iluminação crítica, ou talvez já a houvesse obtido, faltando apenas um fecho para organizá-la mentalmente. Uma iluminação crítica que equivalia à arte, se é que não a superava, de modo que cabia e cabe a indagação: não poderá uma obra ser ao mesmo tempo péssima e provocativa, vulgar e estimulante, tornando relativo, para não dizer inútil, todo juízo de valor? O que, por uma peça crítica tornar-se uma obra de criação tão suspeita e arbitrária quanto *A modelo*, de Vitório Brancatti? (SANT'ANNA, 1997, p. 96-97, grifo do autor).

Ao instaurar esses questionamentos, Sant'Anna faz também uma referência à literatura de sua época, as transformações que sofreu com o tempo e a crítica que se construiu e fundamentou os parâmetros da nova arte. Após refletir profundamente sobre *A modelo* com o objetivo de não ser pego de surpresa e prever qualquer pergunta de Inês, Antônio Martins chega para o encontro marcado por ela e se vê novamente dentro daquele cenário que lhe é tão familiar, o apartamento. Vendo-se imerso e seduzido por suas lembranças e por aquele quadro, o narrador chega a pensar se não estaria louco.

Pois ao atingirmos o que poderia ser chamado de sala, fui assaltado por aquela sensação, vizinha da loucura – que iria estigmatizar-me daí em diante –, de que eu não penetrava num cômodo real, e sim num espaço preparado, onde havia algo de falso, que transcendia a mera decoração de um apartamento para tornar-se alguma coisa mais, como, por exemplo, um cenário, ou, mais abissalmente, o interior de um quadro, naturalmente de Vitório Brancatti (SANT'ANNA, 1997, p. 94).

Pois ao adentrar no apartamento de Inês, as lembranças que tem daquela pintura fundem-se ao ambiente, tornando-o um cômodo irreal. O que ocasiona em Antônio Martins a falsa impressão de estar dentro de um cenário preparado pelo pintor e, diante desta autoria, as ações seriam conduzidas por ele. Visão que é também apontada por Rodrigo de

Lima Bento Mesquita em sua dissertação de mestrado, *Sentidos da violência em Sérgio Sant'Anna*, ao analisar o romance *Um crime delicado*.

Assim, o “protagonista” da história é instigado a entrar no “quadro-vivo” sem fundo criado pelo “antagonista” através de um movimento sobretudo de consciência, e nesse movimento o crítico assume a condição de também ator; o pintor, a de crítico; e o leitor se divide entre se identificar com o narrador-protagonista ou assumir uma postura crítica até em relação a ele mesmo, sendo obrigado a ocupar um entre-lugar de dúvida. Instado como duplo “protagonista”, o leitor se acha quase sempre enredado numa armadilha entre o texto, contexto e pretexto, um artil de linguagem, jogo teórico-conceitual, aberto, ilimitado, porque nada é muito estável, claro e conclusivo, o que *a priori* fragiliza qualquer tentativa mais sólida de juízo. Desse modo, as interpretações mais díspares, dependendo do suporte teórico, podem se tornar plausíveis (MESQUITA, 2010, p. 74-75, grifo do autor).

Ou seja, a sensação de Martins é de que naquele exato momento perdia a autonomia de suas próprias ações, já que se sentia tragado e aprisionado juntamente com Inês em uma ardilosa armadilha construída por Vitório Brancatti que os tornavam personagens de seu enigmático quadro.

Não foi um crepúsculo qualquer, mas único e crucial para mim, e não afirmo isso tão-somente porque poetizava o momento de ternura que vivíamos – já sem qualquer música a romantizá-lo suspeitamente –, mas porque eu verificava, magnetizado, que, com o deslocamento da luz, a tela, o estudo, a instalação, a peça, enfim, de Brancatti, com a muleta, ia adquirindo, independentemente do valor que se lhe pudesse atribuir, cor, vida, movimento, sob a luminosidade do dia agonizante, como se fosse ali, em tal tela, peça, ambientação ou instalação, o verdadeiro lugar do pôr-do-sol, que, aos poucos, em seus estertores, acabou por incidir também em nós, em Inês, como se a modelo e personagem da pintura que eu vira na exposição houvesse saltado da obra para estar em meus braços, naquele cenário com seus móveis e adereços, fazendo de nós imagens de um quadro em movimento, uma cena para dentro da qual eu fora tragado, e onde Inês, igual uma flor noturna e silenciosa, se abria, à medida que eu avançava em minhas carícias sempre ternas e, desabotoando seu vestido, sob o qual não havia nenhuma peça de lingerie, a despiu. Também me despi e deitei-me com ela já no lusco-fusco, que rapidamente se transformava em noite. Mas não era preciso olhar para Inês a fim de ter uma visão e percepção nítidas do seu corpo, que eu já vira em parte na outra noite mas cujo conhecimento maior eu obtivera no quadro (SANT'ANNA, 1997, p. 103).

E é justamente nesse ambiente marcado por uma atmosfera sugestiva e que ultrapassa os limites da realidade que o narrador apresenta os fatos que ocorreram naquele ambiente. Utilizando-se de um discurso quase poético, velado por emoções, sensações e subjetividades, Antônio Martins revela delicadamente e minuciosamente um possível crime de que é acusado, o estupro de Inês. Depositada naquele divã numa postura praticamente inerte, Martins avalia a beleza daquela mulher – que diverge tanto do estereótipo criado pela sociedade quanto do conceito de belo no campo das artes, pois, ela possui uma deficiência física, é coxa. Visão também reafirmada por Vera Lúcia Follain de Figueiredo em seu ensaio crítico, *Narrativa e poder: o personagem-escritor na ficção de Sérgio Sant'Anna*:

Os critérios de julgamento por ele adotados, entretanto, serão postos em xeque ao se deixar fascinar pela beleza de Inês, que não se enquadra nos padrões de equilíbrio estético, ameaçando a crença num conceito único e universal de Belo, baseado na perfeição. Assim, Antônio Martins não conseguirá ler a cena em que Inês se insere, não conseguirá entender o papel que desempenha na relação que mantém com ele próprio, o crítico, nem com Brancatti, o pintor. Martins rejeita a diluição das fronteiras entre palco e platéia, entre arte e vida, operada pela obra de Brancatti (FIGUEIREDO, 2010, p. 249).

Porém, para o crítico, Inês possui uma beleza que a torna única aos seus olhos. A partir desta reflexão proposta pelo narrador, não estaria ele anunciando um novo significado para a beleza, não apenas da que é refletida por Inês, como também da beleza singular que constitui a sua narrativa, já que experimenta outras formas de arte em sua composição, divergindo, portanto, da tradição? Justamente por estar embevecido por beleza tão singular, o narrador discorre sobre o sentimento que naquele momento é despertado em seu íntimo, o amor.

É estranho e eletrizante o amor, fazendo com que a mulher que estejamos abraçando, possuindo, mesmo sem uma resposta mais evidente de sua parte, não seja uma qualquer, mas aquela em especial, a quem escolhemos até independentemente de nós mesmos, depositando nela nossos afetos mais soterrados, ainda que a realidade e acontecimentos posteriores venham a mostrar, em que seus gestos e atitudes, uma mulher diferente daquela que imaginamos, criamos, e a transformem numa outra,

talvez vários outras, como uma atriz em papéis diversos (ou será o espectador quem se modifica?), o que poderia significar que a Inês que revivo agora, com a meticulosidade e os rigores da escrita, não passou de mais uma personagem numa grande representação (SANT'ANNA, 1997, p. 104).

O contato íntimo que tem com Inês leva Antônio Martins a refletir sobre o amor. Ele propõe por meio da subjetividade de seu discurso que o amor é idealizado, ou seja, foge a uma realidade concreta. A mulher amada passa a ser idealizada ao ponto do leitor não saber ao certo se Inês realmente existe ou se ela é apenas a representação da mulher ideal imaginada por Martins, tornando-se, assim, apenas um mero fantasma. Essa representação idealizada também não seria perceptível no quadro *A modelo*, já que Vitório Brancatti serve-se de Inês como musa e do ambiente em que está inserida para representar a beleza feminina?

É importante evidenciar que tais ações executadas pelo narrador e por Brancatti tornam-se ainda mais emblemáticas quando dialogadas com o quadro, *Pigmaleão e Galatéia* de Jean-Léon Gerôme, que ilustra a capa do romance *Um crime delicado*. Ou seja, da mesma forma que o narrador utiliza-se da escrita e Vitório Brancatti da pintura para representarem aquilo que idealizam, Pigmaleão usa de suas habilidades como escultor para esculpir e representar a mulher ideal aos seus olhos. Diante dessas percepções sobre a representação estabelecida ao longo do texto, não seria novamente o autor Sérgio Sant'Anna discorrendo sobre o processo de criação de seu romance, lançando mão do diálogo entre narrativa, teatro e artes plásticas?

Outro ponto a ser levantado, ainda discutindo o propósito da representação, é a construção de uma ardilosa armadilha tecida pelo narrador, pois, a dispersão e dubiedade de suas lembranças criam uma atmosfera totalmente sugestiva. Isto dificulta todo o processo investigativo por parte do leitor que, apesar de desconfiar do relato em função das incertezas de memória rarefeita, não pode julgá-lo culpado por não existirem provas concretas que o incriminem. Portanto, essa armadilha discursiva propicia ao narrador a liberdade e o poder para descrever sem nenhum pudor a intimidade que tivera com Inês:

Que grande sensação de Poder, quando emolduro aqui não apenas o corpo de uma mulher dentro de um cenário íntimo e crepuscular, mas a própria emoção de ter esse corpo nos braços. Que força poderia ser maior

do que essa, não houvesse também o conhecimento de que, nesta obra, sou tanto autor quanto mero ator, tendo em vista a presença nos bastidores de Vitório Brancatti e outros obscuros personagens que sinto como diretores dentro e fora de mim. De todo modo, assumo com fervor a minha parte (SANT'ANNA, 1997, p. 106).

E é justamente a partir dessa ambígua narrativa que Antônio Martins coloca em dúvida não só o suposto estupro como até a identidade de Inês, que ao longo do texto não fica clara ao leitor – ou seja, não se sabe nada sobre ela. Durante boa parte do enredo, por exemplo, é tratada apenas pelo primeiro nome, sendo que seu nome completo só é anunciado em um documento policial no qual ela acusa Martins de estupro. Tais ambivalências aparecem nos fragmentos abaixo:

Não houve gritos ou gestos para repelir-me, é importantíssimo frisar isso diante de ocorrências ulteriores... (SANT'ANNA, 1997, p. 104).

Identificou-se ele como um policial e entregou-me uma intimação para comparecer imediatamente à 9ª DP, no Catete. Eu estava sendo acusado de estuprar a senhorita Maria Inês de Jesus.

- Maria Inês de Jesus? – perguntei, espantado, segurando, sem ler, aquelas absurdas folhas de papel.

- Sim, Maria Inês de Jesus. O senhor não a conhece? – ele fingiu uma cândida surpresa.

Apesar de ainda meio dopado, terminei por fazer as operações mentais necessárias:

- Inês? Sim, a conheço, claro, como não? (SANT'ANNA, 1997, p. 112-113).

Lembrava-me, imprecisamente, da localização do seu prédio na rua Paissandu, mas não tinha um pretexto razoável para visitá-la de surpresa. Além disso, talvez precisasse passar pelo vexame de fazer perguntas em mais de uma portaria das proximidades. Não sabia nem o sobrenome dela? (SANT'ANNA, 1997, p. 38).

[...] sugerindo que ela fora, em alguns momentos difíceis de sua vida, uma garota de programa para cavalheiros com um gosto muito especial. Termos que estes que ele usou e, em última análise, explicariam meu relacionamento com Inês. Chegou a insinuar a profissão de modelo, mantida integralmente por Vitório naquele apartamento, propenso a despertar fantasias, beirava a prostituição... (SANT'ANNA, 1997, p. 119).

Diante das dúvidas que cercam a identidade de Inês e o fato de não existir evidências que comprovem a violência sexual, o narrador mesmo acompanhado por um advogado, passa a executar a sua própria defesa perante a justiça e, conseqüentemente, ao leitor.

E se eu pretendia – embora meus atos e atitudes perante a justiça não pudessem assegurar-me disso – ser absolvido, era em meus termos, que incluíam essa posse conquistada de Inês, elevando-me da mera condição de fantoche manipulado pelo pintor e sua modelo à de ator consciente dentro da obra, apesar de eu não ter certeza cabal disso, procurando iluminá-lo um pouco melhor em minha própria obra: este relato (SANT’ANNA, 1997, p. 119).

Este fragmento comprova que sua absolvição é conquistada não só pela falta de provas, mas principalmente pelo poder que sua palavra exerce sobre o público. Fato que se concretiza justamente pela posição que ocupa no enredo, a de narrador-protagonista; ou seja, todos os acontecimentos são representados exclusivamente por suas percepções. Embora sendo absolvido, ainda se vê preso às suas memórias, pois, não tem certeza se violentou ou não Inês, sensação que lhe acarreta um sentimento dubio, um misto de medo e ao mesmo tempo encantamento.

À medida que o tempo passa, sei cada vez menos se Inês estava ou não desmaiada quando a possuí, se fui ou não um violador, sendo que nenhuma das duas hipóteses deixa de me seduzir e encantar, porque, de todo o modo, um sedutor ou violador muito especial e delicado, como bem apontou, no tribunal, de acusação (SANT’ANNA, 1997, p. 132).

Portanto, a presente análise de *Um crime delicado* finaliza-se mostrando o quão astuciosa e sedutora é a escrita de Sérgio Sant’Anna, pois, ao eleger como narrador-protagonista o crítico teatral Antônio Martins, traz para o seu texto-palco sua “comédia-grave”. Pois, diante da análise proposta, verifica-se o trabalho experimental e inovador praticado pelo escritor ao compor o romance em questão.

Na verdade, Sant’Anna mostra que suas narrativas são um espaço aberto para se refletir sobre o fazer literário, que constantemente assimila novos recursos artísticos com o

propósito de estabelecer a representação. Fato comprovado em *Um crime delicado*, visto que o autor ao criar o personagem Antônio Martins oferece a estas condições para que se utilize de suas habilidades profissionais e componha uma narrativa, no intuito de esclarecer alguns fatos que o condenam.

Bem, ali estava eu a decifrar os subentendidos possíveis nos espaços, entrelinhas e na pontuação de um bilhete, o que se reflete no texto cheio de curvas que agora escrevo, também pleno de interrogações. Ao escrevê-lo, percebo como é difícil fazê-lo quando não se têm os “pré-textos”, ou espetáculos, que servem de apoio, bengala, a esses seres cautelosos que são os críticos. Percebo como a escrita nos distancia, quase sempre, das coisas reais, se é que existe uma realidade humana que não seja a sua representação, ainda quando apenas pelo pensamento, como numa peça teatral a que não se deu a devida ordem, aliás, inexistente na realidade (SANT’ANNA, 1997, p. 50).

Assim, Martins usa dessas habilidades para ampliar o seu texto, transformando-o em uma peça-teatral no propósito de reconstituir ao leitor-espectador retrospectivamente a sua história. Portanto, ao utilizar a escrita para restaurar e representar as lembranças que o vinculam ao “caso Inês”, o crítico depara-se com as dificuldades ocasionadas pela própria narrativa em reconstituir a realidade, já que o ato de representar não garante a “verdade exata” acerca dos acontecimentos.

Logo, o experimentalismo proposto por Sérgio Sant’Anna, por meio de seu narrador Antônio Martins, ocasiona também certa instabilidade ao romance, já que a cada virar de página o leitor se vê preso às artimanhas estéticas do escritor – que faz uso do teatro e das artes plásticas não só para narrar o suposto crime (o estupro de Inês), como para alcançar a sua absolvição perante o público.

Portanto, ao se refletir sobre as análises literárias desenvolvidas nesta pesquisa, percebe-se a flexibilidade desse escritor carioca em se reinventar em cada narrativa. Pois, mesmo utilizando do teatro no processo de composição de seus romances, Sant’Anna faz desse uso um diferencial estético no intuito de construir e atingir a representação em seus textos. Tal percepção é justificada, uma vez que as marcas teatrais se estruturam de maneira singular em cada obra: em *Um romance de geração* tais marcas auxiliam na composição do cenário (o apartamento) e do discurso direto que será encenado pelo escritor e pela jornalista no interior daquele espaço; já em *A tragédia brasileira*, o teatro é

utilizado tanto para demarcar os atos e as cenas que comporão toda a narrativa quanto para desenvolver o próprio enredo – o atropelamento e a morte da pequena Jacira –; por fim, em *Um crime delicado* tal recurso artístico atua na construção do discurso ardiloso do narrador e crítico de teatro Antônio Martins, que deseja retomar suas lembranças na tentativa de esclarecer o crime que é acusado: o suposto estupro da jovem e a manca Inês. Ao “abrir as cortinas” de sua memória, Martins irá recriar e até encenar os momentos em que esteve com essa mulher, transformando o seu enredo em uma verdadeira peça jurídica que busca a todo o momento absolvê-lo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

- LITERATURA! O que é o romance?
- Uma narrativa que apela para a imaginação, mostrando feitos maravilhosos, cenas pitorescas, acontecimentos heroicos, ações galantes, experiências fora do comum ou até sobrenaturais.
- [...]
- E o que é simetria?
- Harmonia resultante de certas combinações e proporções regulares.
- Mas o que é harmonia?
- Disposição bem ordenada entre as partes de um todo.
- E a desarmonia?
- O contrário da harmonia.
- Assim como em vosso livro?
- Assim como em meu livro, senhores.

Uma chibatada por escrever um livro tão desarmônico

Sérgio Sant'Anna, *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*.

O diálogo transcrito acima se refere ao interrogatório policial pelo qual o personagem Ralfo teve que passar após ser abordado e levado à força para uma cela imunda e infestada de pequenos insetos. Ali, sobre um chão de cimento com vestígios de sangue, urina e vômitos, foi obrigado a responder a inúmeras perguntas sobre o seu fazer literário, sendo que, a cada resposta, um tipo de tortura lhe era aplicada. Contra ele, pesavam as acusações por “desarmonia” e “apelo à imaginação”, o que não deixou em dúvidas os seus inquisidores: trata-se de uma transgressão imperdoável, de ameaça para a paz e harmonia social. A quebra com a previsibilidade, em outras palavras, seu investimento em diversas artimanhas discursivas, desassossegam até mesmo as autoridades, acostumadas com as formas tradicionais, com aquilo que é tido como harmônico, simétrico.

Se levarmos em consideração o comprometimento de Sérgio Sant'Anna com o seu fazer literário, com as suas escolhas experimentais e inventivas, com sua inevitável ousadia, pode-se afirmar que a situação vivida por Ralfo é, de certa maneira, uma alusão aos limites que são impostos ao autor por aquilo que é tradicional. E romper com o tradicional faz recair sobre ele a mesma culpa atribuída ao seu personagem, uma vez que,

como afirma Anatol Rosenfeld, para se chegar ao romance moderno, ao novo, é necessário, de certo modo, propor uma desestruturação da ordem estabelecida anteriormente, o que retira o próprio homem de sua zona de conforto:

Uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno (ROSENFELD, 1976, p. 97).

A cena da condenação de Ralfo é apenas mais uma confirmação de que a obra de Sant'Anna se transforma, no momento do fazer literário, em um palco em que os papéis do escritor, do leitor e até mesmo da crítica literária são postos em xeque. Suas narrativas, de fato, fogem do convencional não só por assimilarem em sua estrutura características de outros gêneros e formas artísticas, como também por propor lugares pouco imaginados para seus narradores e personagens, atores que executam uma dança desarmônica no grande baile de máscaras que é a obra do escritor carioca.

É inimaginável também o lugar ocupado por aquele que se compromete com o estudo da obra desse peculiar escritor. Ao contrário do que se pôde imaginar nas fases iniciais do estudo, distanciar-se do autor para analisá-lo segundo preceitos estabelecidos pela crítica literária não proporcionou um solo mais seguro do que aquele pisado por seu leitor menos assíduo. O desejo já mencionado de trocar os palcos de *O monstro: três histórias de amor* por outros espaços literários de Sérgio Sant'Anna não significou apenas a saída das narrativas curtas e a entrada em textos que exigem maior fôlego, mas a aceitação do convite à “desarmonização” proposta pelo autor. Em outras palavras, o caráter “desarmônico” e o “apelo à imaginação” também fizeram parte do exercício desta pesquisa literária que também não se quer fechada. No entanto, se, por um lado, o escorregadio, o desestrutural, o fragmentário, o inventivo, o experimental, presentes em cada leitura comprometeram a própria análise aqui proposta, por outro, a confirmação da recorrência desses elementos na literatura do escritor carioca justificaram os objetivos deste estudo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALMEIDA, Geruza Zelnys de. O delicado crime da capa: delação, sequestro e estupro dos sentidos. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 176-185, 2012.
- ALVES, Marcelo Fonseca. *A crítica como autoria: uma leitura de “Um crime delicado”*. Dissertação de Mestrado em Semiologia. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2001.
- ARISTÓTELES, Poética. In: *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BAKHTIN, M. Epos e romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini e outros. São Paulo: FUNDUNESP; HUCITEC, 1988, p. 397-428.
- _____. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARBOSA, João Alexandre. A modernidade no romance. In: *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.
- _____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rounet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- _____. *A literatura e a formação do homem*. São Paulo: Ciência e Cultura, 1972.
- CASTELLO, José. As primeiras palavras, segundo Saer. *Rascunho: o jornal de literatura do Brasil*, abril 2011. Disponível em: < <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/as-primeiras-palavras-segundo-saer/> >. Acesso em: 22 abril 2013.

DELEUZE, Gilles. Simulacro e Filosofia Antiga. In: *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva - Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERNANDES, Rinaldo. Análise de um poema de Gullar. *Rascunho: jornal de literatura brasileira*, maio 2009. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/analise-de-um-poema-de-gullar/>>. Acesso em: 12 jun. 2014.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Narrativas e poder: o personagem-escriptor na ficção de Sérgio Sant'Anna. In: *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/ 7 Letras, 2010.

FISCHER, Luís Augusto. A prosa reiventada: A narrativa de ficção e a crônica após 1960. In: *4Xs Brasil: itinerários da cultura brasileira*. (Orgs. Gunter Axt, Fernando Schuler). Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.

GRACIANO, Igor Ximenes. *O Gesto Literário em Três Atos: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. 2008. Tese (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais). Universidade de Brasília, Brasília.

GUINSBURG, Jacó. Romantismo e Classicismo. In: *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GULLAR, Ferreira. *Melhores poemas de Ferreira Gullar*. Seleção e apresentação Alfredo Bosi. São Paulo: Global, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LIMA, Luiz Costa. Representação social e mimesis. In: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

_____. *História, Ficção e Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MACIEL, Maria Esther. Poesia à margem do verso. *Boletim de Pesquisa NELIC*, v. 6, n. 8/9, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1568/1303>>. Acesso em: 22. Abr. 2014.

MESQUITA, Rodrigo de Lima Bento. *Sentidos da violência em Sérgio Sant'Anna*. Tese (Mestrado em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura). Universidade Federal Fluminense, 2010.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – prosa 1: “fôrmas em prosa, o conto, a novela, o romance”*. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

PAULINO et al. *Tipos de Textos, Modos de Leitura*. Belo Horizonte: Formato, 2001.

_____. *Teoria da literatura na escola: atualização para professores de I e II graus*. Belo Horizonte: UFMG/FALE/Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura, 1992.

PELLEGRINI, Tânia. O outro lado do espelho. In: *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

_____. A ficção brasileira e o horizonte pós-moderno. In: *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

PESSOA, Fernando. Poesia e prosa. In: *Fernando Pessoa – obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SANTIAGO, Silviano. O caminho circular da ficção. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTORO, Fernando. *Poesia e Verdade: interpretação do problema do realismo a partir de Aristóteles*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1994.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant’Anna*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

SANT’ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

_____. *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Simulacros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Um romance de geração: teatro-ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Um romance de geração: comédia dramática em um ato*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. *O monstro: três histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *A tragédia brasileira: romance-teatro*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

_____. *A tragédia brasileira: romance-teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 2ª ed. revista pelo autor.

SILVA, Franciele Queiroz da. *Fragments de um escritor: Ruffato em perspectiva(s)*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG, 2012.

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. São Paulo: Ática, 2001.

SOARES, Leonardo Francisco. *Rotas Abissais: Mimese e Representação em A força do destino, de Nérida Piñon e E La nave va, de Frederico Fellini*. 2000. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal de Minas Gerais.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva.

VALÉRIO, Gleiser Mateus Ferreira. *Do romance ao teatro: A teatralidade como recurso para a representação na obra de Sérgio Sant'Anna*. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais). Universidade de Brasília, Brasília.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-modernismo: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WERKEMA, Andréa Sirihal. *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.