

A black and white portrait of Sérgio Sant'Anna, an elderly man with a serious expression, looking slightly to the right. The portrait is set against a dark background and is framed by a red, torn-paper-like border at the top and bottom.

SEMINÁRIO  
Sérgio Sant'Anna  
80 anos

Caderno de Artigos

realização

**ECO**



**UFRJ**

apoio

**extensão**  
UFRJ

**Seminário Sérgio Sant'Anna  
80 Anos**

**Caderno de artigos**

**Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro**

**Coordenação de Extensão**

**Rio de Janeiro  
2022**

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S471 Seminário Sérgio Sant'Anna 80 anos (2021 : Rio de Janeiro, RJ).  
Seminário Sergio Sant'Anna 80 anos: cadernos de artigos /  
organização Mercia Pessôa. -- Rio de Janeiro : UFRJ, CFCH,  
Escola de Comunicação, 2022.  
64p.

ISBN 978-65-88579-00-8 (e-book).

1. Comunicação - Congressos. 2. Cultura – Congressos. 3.  
Sant'Anna, Sérgio, 1941-2020. I. Pessôa, Mercia, org. II.  
Universidade Federal do Rio de Janeiro. Centro de Filosofia e  
Ciências Humanas. Escola de Comunicação.

CDD: 016.302

Elaborada por Adriana Almeida Campos CRB-7 4.081

**Universidade Federal do Rio de Janeiro**

**Reitora**

Denise Pires de Carvalho

**Pró-Reitora de Extensão**

Ivana de Oliveira Bentes

**Decano do Centro de Filosofia e Ciências Humanas**

Marcelo Macedo Corrêa e Castro

**Diretora da Escola de Comunicação**

Suzy dos Santos

**Direção Administrativa**

Andrea de Fátima Moreira de Moraes

**Diretoria Adjunta de Graduação**

Sandro Torres

**Diretoria Adjunta de Extensão**

Carine Prevedello

**Coordenação de Rede de Informática**

Adilson Adriano

**Comunicação Institucional**

Flávia Cherullo

Cecília Castro

Érika Neves

**Assessoria de pesquisa e memória bibliográfica**

Erica Resende

**Organização e curadoria**

Mercia Pessôa

**Editoração eletrônica e identidade visual**

Valdirene Martos da Silva

**Comitê Científico**

Carmem Gadelha

Cristiane Costa

Fernando Gerheim

Mário Feijó

Mercia Pessôa

**Extensionistas**

**Equipe técnica**

Helder Araújo da Silva  
João Marcos Khazrik  
Tamires de Souza Aragão

**Transmissão**

Aline Pereira dos Santos  
Dandara Ildefonso Vanelis  
Fiana Rafaela da Silva Marques Santiago  
Gabriela Mischler  
Jardel Magalhães de Sousa  
Juliana dos Santos Ramos  
Laís Souza Martins Silva  
Rebeca de Menezes Moura Brito  
Yasmim de Oliveira Calazans

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO. Mercia Pessôa — 7

A FORMAÇÃO DA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA em “Um homem sozinho na estação ferroviária”, de Sérgio Sant’Anna. Frederico Dalla Nora Fagundes — 8

PECULIARIDADES DO CONTO DE SÉRGIO SANT’ANNA: um olhar sobre o conto “Cenários”. Kalyn Kegia Bezerra — 20

METAFICÇÃO E SIMULACRO: Um estudo sobre a narrativa em prosa experimental de Sérgio Sant’Anna em “O crime delicado” e os traços das tendências da literatura contemporânea brasileira. Lennon Marques dos Santos — 32

VIDRAÇAS E ESPETÁCULOS EM “CONFISSÕES DE RALFO”. Daiane Carneiro Pimentel — 46

SÉRGIO SANT’ANNA: O PUCK BRASILEIRO. Janda Montenegro — 57

## APRESENTAÇÃO

O Seminário Sérgio Sant'Anna, mais que uma homenagem aos 80 anos de nascimento do escritor, foi norteadado pela ideia de divulgar sua obra, preservar sua memória e traçar um panorama sobre sua trajetória de vida, estimulando a reflexão sobre o exercício de sua escrita e o legado deixado por ele, através de seus livros, adaptações teatrais e audiovisuais, depoimentos, entrevistas e ensinamentos. Isso, num momento em que a cultura brasileira passava por uma série de perdas substanciais, materiais e imateriais, no contexto da pandemia da covid entre 2020 e 2021. Vivenciamos perdas significativas e coletivas, onde o eixo principal foi marcado pela pergunta: o que herdaremos e qual o nosso maior legado para seguir e construir o futuro a partir dos ensinamentos dos nossos maiores mestres?

Sérgio Sant'Anna, (1941-2020), começou a lecionar na Escola de Comunicação da UFRJ em 1977, permanecendo até 1990, quando passou a dedicar-se inteiramente à literatura, atuando ainda como colunista nos principais jornais do Brasil. Venceu diversos prêmios, como Jabuti, Portugal Telecom, Biblioteca Nacional e Oceanos. Sua vasta obra, com mais de 16 títulos, entre poesia, romance e conto, foi traduzida para o alemão, o italiano, o francês e o tcheco, tendo sido adaptada também para o cinema e o teatro.

Os principais objetivos do evento consistiram em mapear a fortuna crítica, preservar a memória e fomentar a divulgação da obra do escritor Sérgio Sant'Anna. Além de reunir profissionais de diferentes segmentos acadêmicos, historiográfico, editorial, teatral, literário, jornalístico, audiovisual etc, destacando a contribuição de cada área de conhecimento para o enfoque e a importância da obra do escritor Sérgio Sant'Anna, através da troca de saberes.

O Seminário Sérgio Sant'Anna, realizado pela Escola de Comunicação da UFRJ, teve início no dia 25 e se estendeu até o dia 27 de outubro de 2021. Os artigos aqui reunidos representam uma parcela de trabalhos recentes, apresentados durante o Seminário e realizados por pesquisadores que atenderam à chamada universal, que teve início no dia 18 de janeiro e encerramento no dia 18 de abril de 2021.

Mercia Pessôa

# A FORMAÇÃO DA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA em “Um homem sozinho na estação ferroviária”, de Sérgio Sant’Anna.

Frederico Dalla Nora Fagundes /Mestre FURG<sup>1</sup>

## RESUMO

O presente trabalho visa a relação entre o que seria a poética pós-moderna e suas relações com a formação do discurso da metaficção historiográfica na obra *Um homem sozinho na estação ferroviária*, de Sérgio Sant’Anna. As relações buscadas aqui se encontram no âmago das forças predominantes que se estabelecem acerca das ações de esvaziamento dos signos linguístico (nomes próprios), em prol do jogo entre o discurso historiográfico e a arte ficcional, criando um aspecto de contestação e abertura de possibilidades, abarcando não somente a construção de fatos sob o crivo da verdade, mas, também, sua contratura enquanto potência de ficção. Ao percebermos que a arte não sugere valor de verdade, abre-se um novo espectro de possibilidades que circundam o fazer artístico e se atêm às conclusões da verossimilhança. Para isso, faz-se o uso do discurso benjaminiano acerca da modernidade, em um movimento dialético em direção à constatação do signo linguístico apenas como forma representacional de um objeto no mundo; esvaziando seu conteúdo “real” sem cercear sua potência de verdade. Os desdobramentos da metaficção historiográfica se dão de forma a garantir a realidade do objeto artístico, fazendo com que a realidade externa não seja de total influência ao meio ficcional.

Palavras-chave: metaficção historiográfica; Sérgio Sant’Anna; literatura; discurso ficcional

---

<sup>1</sup> E-mail: freddn69@gmail.com



## INTRODUÇÃO

O quadro - que agora jaz pendurado em uma estação ferroviária - é a representação de uma outra época, um retrato, observação sagaz travestida em tinta sob a tela. Nessa composição que aponta tantos cenários, o quadro representa tanto um cenário pretérito quanto sua existência enquanto possibilidade de presente. Ao seguir o pensamento de Henri Bergson (2006), pode-se analisar este encontro entre o presente e o passado como a dimensão da simultaneidade, tempos coexistentes, concomitantes, mas sucessivos, toda a ideia de um antes e um depois é pictórica, justaposição de imagens criadas pela própria consciência na tentativa de ordenação temporal.

Nesse sentido, o mesmo homem que vislumbra a estação com olhar vago também é observado por um outro olhar; ponto cujo observador é observado por outro. Contudo, o observador primeiro, parado em uma estação revela seu olhar através da perspectiva daquele que o observa, portanto, como supõe Benjamin, todo retrato - nesse caso a pintura de uma paisagem - é fomento para narrativa, porque a imagem por si só é uma forma de narrativa. Ainda nesse sentido, precisamente onde o olhar capta a profundidade de uma paisagem é que a narrativa se torna possível. Neste primeiro plano, descreve o narrador que o homem provinciano retratado carrega em si o peso da espera, argumentando que a espera é uma das maiores sensações de impotência possíveis ao homem e na espera descrita aqui, a imagem se torna, outra vez, elemento narrativo, pois descreve não apenas um cenário, mas, também um retrato passado do pano de fundo do presente, criando um laço da simultaneidade inerente à duração.

Observa, pois a necessidade de apreender o que há de mais terrível no quadro, e o mais terrível não está descrito, não está pintado, não está exposto, o mais terrível encontra-se nos pensamentos do homem a esperar; espera nesta angústia infundável. Num cenário descrito como pertencente ao passado, desfolha em suas descrições a presença de elementos que dão a entender um passado distante: “a casa-grande e aquilo que foi um dia a senzala”, mas é ao redor da casa que as memórias realmente se fazem vivas; supondo através do jogo de cores uma espécie de foco ou intensificação – retorno à ideia da fotografia.

O homem então fixa o olhar no vazio e reflete sobre ele mesmo, enquanto o narrador ainda joga com as possibilidades, tornando o homem apenas uma peça narrativa, criando e recriando suas infinitas possibilidades - jogo subjetivo de descentramento em lampejos.

Lembrar não consiste simplesmente na exposição narrativa ou contemplação total de uma imagem exatamente com ela foi, mas a reconstrução de um fragmento, expansão completa e fortuita de um gesto, um quadro observado em meio a uma estação ferroviária em algum canto de um país. Assim, o trajeto de escritura se transforma em algo mais coeso, mais constante; compreender a solução de um problema não é exatamente resolvê-lo, mas identificar o potencial de completude. Logo, o trabalho de relembrar, tentar unir

em um laço o presente e o passado acaba trazendo à tona lacunas memorialísticas, espaços repletos de vontade narrativa.

Na constatação mais simples, é possível crer num absoluto revestido de anedota, uma partícula translocada, que repousa exatamente no ponto em que o lápis toca o papel e a escrita se torna gesto. Gesto autoral, talvez, no entanto a importância se dá sobre possessão da linguagem sobre aquela mão que aponta e desenha, em possibilidades infinitas, uma quantidade finita de palavras, malha textual, concatenação de ideias, exemplar exposto da fruição gozosa da compreensão de si ou do meio. A bem da verdade, o escrever é como desnudar-se, inconsequente durante o inverno, embalar ao vento a fragmentação de si, no intuito de interagir com o mundo, na esperança de em algum momento ser lido ou ser decifrado. E o quadro pendurado roga por ser contemplado, assim como o narrador urge por ser lido.

Já em outro tempo, numa suspensão concreta do espaço-tempo, essa voz narrativa que decifra um quadro também resolve um enigma existencial, afasta-se do passado distante e se projeta alhures. É importante pensar que no decorrer da narrativa, a construção do espaço se mostra de forma limítrofe, sempre jogando entre tempos distintos e potencialmente iguais. A narrativa de um tempo passado aqui ocorre como forma subjetiva, mostrando, a bem da verdade, um rasgo temporal, tentativa constante de transitar entre diferentes camadas de algo construído. Retornando um pouco à ideia da temporalidade simultânea, jogar entre camadas temporais implica em remontar espaços e procurar nas ruínas da memória a matéria primeira para outra narrativa.

Nesse constante jogo entre diferentes planos, ocupa-se o questionamento da possibilidade de verossimilhança e até mesmo do quanto o discurso histórico pode ser realmente verificável; até que ponto se pode ter certeza de tantas minúcias, senão através de uma possibilidade outra. E no lugar específico da efemeridade - a estação de trem - a narrativa abre as portas para tais questionamentos. Ainda aqui, vê-se um elemento fundamental daquilo que a ausência do presente exprime, o tempo que passa e não é visto, as constantes mudanças causadas pelos mais diversos processos civilizatórios em prol do “progresso”.

É possível presumir a época em que se dá a narrativa, pois os dois personagens centrais são Oswald e Mário de Andrade. Então, pressupõe-se ao plano temporal como início do século XX, a ideia da modernização do país, os planos para o futuro, a corrida pela vacuidade do progresso, a fragmentação do sujeito, a efemeridade, etc, todas essas são marcas de um novo horizonte marcado por tantas conjunturas diferentes em constante processo de modificação. E no decorrer da modernização e do progresso, também há perda de sentidos, esvaziamento dos signos. Portanto, as figuras de Oswald e Mário de Andrade aqui existem apenas como peças, signos esvaziados de sua representação social e colocados dentro de uma narrativa. Assim, constam apenas seus nomes e uma ou outra característica, quando, na verdade, não se trata mais dos grandes nomes do modernismo, mas, sim, de representações diferentes daquelas verificáveis.

## 1. DA METAFICÇÃO E SUA FORMA

É nas primeiras linhas da narrativa que a visão de um quadro pictoricamente descrito por um narrador toma certo distanciamento, pois não participa como agente direto dos acontecimentos. A imagem do quadro é descrita em todos os seus pormenores. Primeiramente portador de sua onisciência, o narrador revela a primeira parte que se constrói pelos traços do quadro, a primeira interpretação que se tem sobre a narrativa é a descrição do personagem (o homem do quadro), os detalhes preponderantes sobre o cenário traçam uma arquitetura bastante provinciana, “um ramal de província e secundário.” (SANT’ANNA, 1989, p. 79) em função disso, tamanho abandono e modéstia.

O homem encontra-se dominado pela angústia da espera, sua total impotência frente ao lento desdobramento do tempo. Esse, o aprisiona em um estado de paralisia e letargo; frente ao congelamento do tempo, qualquer homem confunde-se, facilmente, com um retirante. Entretanto, se há um ponto de espreita entre as duas partes da narrativa, esse ponto jaz exatamente sobre o deslocamento de sentido das suas cadências.

Desde as primeiras linhas do texto, percebe-se, através do nível descritivo, o vislumbre de um objeto estático, todos os detalhes descritos pelo narrador encontram-se entalhados em tinta sobre a tela, o homem não possui ação, o objeto descrito, dentro do quadro, é estático e inerte. As ações que o narrador interpela entre uma sentença e outra são julgados através de sua onisciência e essa provém do espaço narrativo em questão. Nesse momento o foco narrativo (a objetiva da câmera) encontra-se repousado sobre a imagem e as deduções abstratas sobre o teor do objeto encontram-se repousados de forma silenciosa sobre um espaço discursivo, ou seja, só existe enquanto signo linguístico.

A preponderância descritiva do quadro se estende por, aproximadamente, metade da narrativa, o que representa uma cisão temporal, assim como o próprio Mário de Andrade, personagem, afirma: “O futuro muitas vezes se encontra no passado, ou pelo menos é limítrofe dele” (SANT’ANNA, 1989, p. 79).

O conto traça um pequeno jogo historiográfico; uma interação entre diferentes períodos convencionados pela historiografia. Em função de todo o conjunto de elementos citados no conto, a narrativa teria verificabilidade de verdade por incluir o nome de já conhecidos autores da literatura brasileira, Oswald e Mário de Andrade, porém, é possível pensá-la através do pressuposto de Barthes que para a verdade da arte, a realidade externa se torna irrelevante. A arte transmite a sua própria realidade e em seu interior sua afirmação como verdade e seu refinamento é absoluto e infinito. Paralelo a este conceito, existe a necessidade mútua, compartilhada pela história e pela ficção, de contestarem os pressupostos uma da outra.

Em meio a este jogo intertextual, e a tomada da história como discurso, repousa a metaficção historiográfica, que tem como base operacional os parâmetros acima descritos. É a partir deste termo, *metaficção historiográfica*, que Linda Hutcheon (1991) se refere

às ficções conhecidas que, de forma simultânea, operam sobre pressupostos reflexivos e paradoxais, narrativas aproximadas de personagens e acontecimentos históricos. Não sendo apenas metaficcional, nem um desdobramento da narrativa histórica ou da narrativa não-ficcional, a metaficção historiográfica é provida de consciência acerca da história e da ficção e essa consciência transforma-se em base para a reflexão sobre a construção dos conteúdos do passado (história).

Portanto, os personagens, “Mário de Andrade” e “Oswald de Andrade”, ao serem inseridos dentro da narrativa de Sérgio Sant'Anna passam por um processo de dessemiotização, ou seja, os signos, Mário e Oswald de Andrade, são retirados de sua convenção historiográfica-cultural e são realocados dentro do discurso. Suas presenças como personagens históricos tornam-se discursos. E essa inserção: dessemiotização, só se torna aparente quando o foco narrativo é afastado da figura do quadro pendurado na parede, pois, é quando a perspectiva do narrador abre espaço a outros elementos que compõem o discurso ficcional.

Sobre o deslocamento do centro da história, e a transposição de personagens dentro da história, compreendida como discurso, poderia se afirmar, de forma significativa, a noção da falta de experiência pensada por Benjamin (1994) e, também, a suposição de que através da descrença da modernidade sobre sua capacidade transformacional, o escritores pós-modernos não teriam nada novo para contar e a consciência de tal fato gera a necessidade de recorrer ao compêndio cultural, a fim de resgatar citações previamente utilizadas e reescrevê-las sob uma escritura elíptica: “Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações de experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo.”(BENJAMIN, 1994, p. 198).

É necessário, entretanto, debruçar-se sobre a perspectiva cultural do ocidente, pois, de acordo com Hutcheon (1991), o pós-moderno atua como força questionadora, problematizando e levantando questões referentes ao senso comum. Os questionamentos permanecem em aberto e as respostas oferecidas não vão além do provisório, porque toda e qualquer resposta se encontra situada em uma condição contextual limitada. No caso da metaficção historiográfica, as problemáticas mais comuns são em relação à forma narrativa, intertextualidades, estratégias representativas e, no caso do conto *Um Homem Sozinho Na Estação Ferroviária*, o principal questionamento seria a relação entre um fato histórico e a possibilidade de um acontecimento empírico. A relação se apresenta através do deslocamento de significantes dos personagens, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, propondo uma operação de “descodificação”, tornando os personagens elementos do discurso livres de referências.

Acerca do discurso pós-moderno, Linda Hutcheon propõe que, ao contrário do romance histórico - tradicional, incorporador de dados provenientes do “real” e que projeta o objetivo de possibilitar ao mundo ficcional legitimidade. A metaficção historiográfica problematiza a ideia de realidade representacional, pois parte do pressuposto de que seu objeto é o processo imaginativo, comum à diversas formas discursivas: “A metaficção historiográfica sugere isso de forma autoconsciente, mas depois o utiliza para ressaltar a

natureza discursiva de todas as referências – literárias e historiográficas (HUTCHEON, 1991, p. 158).”

Pelo contexto ideológico, a arte não pode ser analisada apenas como um universo, pois, segundo Roland Barthes (2004), a arte propõe auto-suficiência e fechamento do seu mundo representacional. Portanto, a realidade externa, para a arte, não é relevante; a criação de um mundo representacional, não poderia ser submetida a testes de verdade; ele não é nem verdadeiro e nem falso, tornando vazio de sentido o levantamento da questão da realidade na obra de arte.

Paralelo ao questionamento sobre o discurso historiográfico, o narrador insere um quadro dentro de uma narrativa e o descreve. Operando através da sobreposição da linguagem, criando planos diversos dentro de uma narrativa, articulando o discurso, traçando recortes e dobramentos e aproximando o presente do passado. Colocando um quadro anônimo no espaço urbano e inserindo sua possível interpretação, essa refletir-se-á nas últimas linhas do conto:

Mário de Andrade levantou-se, abriu a janela e deixou que entrassem o ar frio, o barulhinho dos grilos, a escuridão amenizada pela lua em quarto crescente e, por um momento, julgou ter ouvido muito ao longe o apito de um trem, o que não era impossível. (SANT'ANNA, 1989, p. 86).

O fragmento acima mostra a angústia de Mário de Andrade – poeta solitário. Apartado como o senhor que espera pelo trem, vítima de seus próprios fantasmas e angústias, ansioso, pois perece na esperança de que um dia chegue o trem a fim de levá-lo para fora da moldura onde o tempo se projete e ele não fique preso a uma imagem que apenas aguarda por ser descoberta; impondo certa melancolia, porque a imagem e a própria narrativa podem ser compreendidas como um jogo, operando no interior de uma certa expectativa. Entretanto, o jogo se dá de forma a criar interações entre extremos: ao mesmo tempo que traça uma série de expectativas, as suspende instantaneamente. Assim como o discurso histórico é suspenso dando lugar ao processo de desconstituição do significado. O significado pode ser encontrado nos personagens e julgado, criando pontos de tangência entre a (meta)ficção e a história.

Perceptíveis são tais pontos, a partir de pequenas observações acerca dos personagens: tanto Mário quanto Oswald de Andrade, os personagens do conto, possuem características psicológicas semelhantes às dos personagens históricos, inculcando caráter de verossimilhança, mesmo que sejam ficcionalizados.

O recorte feito a proporcionar esse encontro entre passado e presente apresenta-se sob a forma do clima nostálgico, possível, apenas, pela operação presente-passado delineada pela transposição de elementos reminiscentes, pois, como lê Benjamin, a articulação do passado, artisticamente, não tem por total significância, sua representação como de fato ocorreu, mas, sim, apropriar-se de lembranças da maneira que relampejam. Dessa forma, no conto, surge a estranha sensação de continuidade entre espaço e tempo na

história brasileira; desdobram-se olhares a fim de vislumbrar além dos fatos historicamente postulados.

O conto desdobra-se sobre dois olhares bem definidos: primeiramente o narrador apresenta um quadro, um congelamento do tempo, o congelamento representa a presença da ausência do passado abandonado em um século prévio, o próximo desdobramento ocorre no nível dos olhares para o quadro, Oswald e Mário de Andrade se encontram entrepostos entre o quadro - significação do passado - e o contemporâneo; o olhar. A combinação dos dois níveis acima resulta em um terceiro nível: o leitor. Aquele que lê, interpreta e revisita o passado metaficcional e joga com os parâmetros previamente definidos pela história, essa desprovida de completa veracidade, sem comprovação de fatos, mas, afinal, a história é discurso.

Não faz parecer, dessa forma, a ideia compreendida enquanto noção, mas pressupõe a delimitação de seus diversos questionamentos. No âmbito da metaficção, como propõe Hutcheon (2011), o objetivo da narrativa pós-moderna está inserido na sugestão de reescrita ou rerepresentação do passado, revelando-o ao presente a fim de impedir a construção historiográfica teleológica e conclusiva. Sendo assim, a composição da narrativa procura a abertura da história, colocando-a no rol de discursos narrativos também ficcionalizáveis.

Quando se pensa a abertura da história, em um contexto de metaficcionalização, supõe-se que o discurso historiográfico é limitado, pois a ficção se preocupa com elementos alheios à noção de verificabilidade. Portanto, nesse sentido, é fundamental a tomada de consciência em relação ao objeto em voga, já que não mais importa a verificabilidade, mas, sim, a veracidade implícita à narrativa.

Ainda no âmbito dos embates inerentes à narrativa pós-moderna, abre-se como o desabrochar de uma flor a própria ideia de “originalidade” e, até mesmo, de autoria. Como lê Benjamin, a propósito da reprodutibilidade técnica, o aprimoramento da técnica de reprodução remove do objeto artístico seu elemento único, o “aqui e agora” da obra de arte – sua aura -, portanto, ao tomar como referência as imagens dos ilustres visitantes, tenciona-se o uso de uma imagem como que reproduzida, de forma a realçar a atmosfera de veracidade. Eis a investigação sublime do nome. Como aponta Benjamin:

Serei eu aquele que se chama W.B., ou chamo-me simplesmente W.B.? São duas faces da mesma moeda, mas a segunda está gasta, e a primeira é o que tem o brilho da cunhagem original. Esta primeira versão torna evidente que o nome é o objeto de uma mimese. Sem dúvida que é próprio da sua natureza singular mostrar-se, não naquilo que virá, mas sempre e apenas naquilo que já foi, que o mesmo é dizer: no que foi vivido. (BENJAMIN, 2006, s.p.)

Já que em Benjamin o nome é algo que preserva e preestabelece hábitos de uma vida vivida e opera como vínculo, o nome também é objeto de mimese. Sendo assim, é possível compreender que o nome pertence ao domínio da semelhança e mantendo a ideia que “a semelhança é o órgão da experiência, isto significa: o nome só pode



ser reconhecido nos contextos da experiência” (BENJAMIN, 2006, s.p.). Esse lugar de onde surge a ideia do nome é intuitivo e opera como a construção de um mapa. A gama estabelecida da narrativa em si denota a abertura de um contexto estruturante, de um lapso, como elevação do espaço-tempo, retirando do lugar comum a perspectiva histórica ou biográfica dos personagens e reinserindo a prosa em um ambiente ficcionalizado. A transposição dos elementos verificáveis presentes no texto aproxima a forma de um novo conteúdo, restituindo o potencial de ruptura do discurso previamente colocado, ou seja, o discurso da história.

O jogo entre os significados e significantes dessas estruturas aponta para uma condição pertinente a uma nova gama de possibilidades, já que a cisão não representa necessariamente a negação completa de um discurso para a consolidação de outro.

## 2. O LIMIAR E A FRONTEIRA: DOIS ESPAÇOS DA REPRESENTAÇÃO

O fazer metaficcional “deriva do potencial de recusa às seguranças instrumentárias de alguns modos de pensamento”(BARRENTO, 2016, p. 113). Arrisca, nesse sentido, pensar a contrapelo, na contramão do pensamento tradicional, possibilitando a utilização contínua de uma forma mais imagética do que, de fato, conceitual. Assim, não separar categoricamente o pensamento de sua forma, possibilitando a criação de um novo espaço e de um novo lugar de pensamento, justamente aí que se torna possível o estabelecimento de um limiar entre a relação de contextos diferentes. Na compreensão fragmentária do espaço, situa-se a narrativa cujos referenciais não operam em caráter de verdade, tampouco em caráter completamente ficcional; está aí a margem, o limiar contundente do verificável e do não verificável, no entanto a contestação da imagem pela arte revela a contratura ou a fratura com a realidade, pois dado o caráter de verdade artístico, faz-se possível, e necessário, desviar o olhar, ver todo o objeto por outra luz, senão aquela rotineira e mimética, especificamente controlada pela sua potência de verdade.

No limiar da verdade é que se torna realmente possível observar a profanação, a retirada do objeto de um lugar de culto – espaço do discurso histórico – para um lugar de uso comum. Ao observar o método, infere-se a dicotomia entre objeto e obra, sendo que essa não é um acidente, mas a substância de algo passado para a iluminação dada pelo presente.

Ao referir-se sobre a fragmentação do eu e questionar-se “Sou eu aquele que se chama W.B., ou chamo-me W.B.?” , Benjamin opta por *Ser*, ao passo que a escolha é pautada na introdução de um limiar da consciência e esse limiar é apoiado pelo acúmulo de experiência. Nesse sentido, os personagens da narrativa não são apenas retirados de seus lugares comuns, mas, também, são expostos a outros níveis de experiência que aqui resultam como não miméticos; representacionais. O limiar, difere-se da fronteira

através de sua própria natureza, pois aquele representa um espaço, uma linha de novas possibilidades, um lugar que fervilha a imaginação, enquanto a fronteira opera como barragem, delimita o posicionamento daquilo que amedronta e causa desconforto. Por tais razões, pode-se observar a instauração factual de um limiar entre aquilo chamado *histórico* com o chamado *ficcional*.

No retorno aos personagens de Oswald e Mário de Andrade - aqui já despidos de qualquer possibilidade de verdade verificável -, se estabelece a união de dois lados referenciais, dois lados de uma mesma moeda, contudo, não opostos, mas complementares. Quando Nietzsche pensa a tragédia grega, a vê como o auge da cultura grega, unindo a embriaguez dionisíaca e a forma apolínea. Com o apogeu, vem a queda que se dá pela entrada do racionalismo. Apolo é, em Nietzsche, o deus do sonho, das formas, regras, medidas e limites individuais; Dionísio é o deus do impulso, do exagero, da fruição. Ambos são vistos pelo autor não como contrários, mas como complementos que no embate terminam por se fundir. Na relação conflituosa entre o dionisíaco e o apolíneo surge uma força criadora, revelando-se como saída estética.

Oswald é dionisíaco enquanto Mário é apolíneo, unidos na narrativa, operam como matriz criadora, complementação estrutural da elevação de uma categoria subjacente a ela mesma. Ambos são colocados em uma cidade do interior, afastada da civilização e tomada pela ruína de uma memória até então intocada. E nessa descrição pictórica, recriada na transposição de tempos que se encontram, há dois lados de uma mesma estética, da mesma forma como a literatura faz menção apenas a ela mesma, em desvio semiótico, desconstruindo um espaço pautado pela realidade e tomando para si a consideração fixa de que para sua significação, outro referente não se faz necessário.

A função da narrativa não é a de ‘representar’, mas de construir um espetáculo que ainda permanece enigmático, mas que não poderia ser de ordem mimética. [...] ‘o que se passa’, na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra, *nada*; ‘o que acontece’, é só a linguagem inteiramente só, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada. (BARTHES, 2006, s.p).

Logo, os personagens retirados de seu lugar referencial e colocados em outro, assim como a representação desse mundo não ocorrem de forma a imitar, mas, sim, de recriar um referencial previamente já esvaziado da ideia fixa de realidade. Na conjuntura estética, a composição narrativa surge de forma a reorganizar uma estrutura, além do questionamento habitual, encontra-se aí a suposição clara de uma nova aventura, fazendo uso do sistema simples que dá ao signo linguístico (nomes) caráter arbitrário.

O trabalho de descrição dos personagens e do cenário encontram uma atmosfera de decadência e antiguidade exacerbadas, demonstração da contundência de um progressismo contínuo e descabido, lugar “abandonado pelo tempo e longe da civilização”, construídos através da sequência de signos linguísticos operados na instância do potencial de verdade e não da pressuposição de ser verdadeira.



Por fim, a história se encontra no limiar de duas possibilidades: por ser transitória, joga entre possibilidades, deixando sempre a dúvida se de fato aconteceu ou se apenas é mais uma “*story*”. Como concepção, o trânsito entre duas esferas significativas compõe a metaficção historiográfica, faz e refaz seus limites e brinca com noções estipuladas, faz uso da linguagem para romper com a própria linguagem, enquanto busca um novo lugar de significação. Pois a metaficção se aproveita das verdades e mentiras do registro histórico, utilizando-as no texto de forma deliberada a fim de ressaltar as falhas do registro histórico, já que o arcabouço histórico não é acessível no tempo presente de forma concreta, mas apenas textual (HUTCHEON, 1947, p. 152). E como o discurso histórico também é narrativo, como uma história contada, essa pode apresentar várias e diversas falhas.

Como diria o Oswald de Sérgio Sant’Anna: “Abaixo a melancolia e a subjetividade. A arte de hoje exige locomotivas, movimento, velocidade. E mulheres nuas.” (SANT’ANNA, 1989, p. 84). Contundente e específica, o clamor pelo fim da subjetividade é implícito à forma e ao caráter literário no presente contexto, por tais razões, cria-se uma nova forma que apela ao fim do subjetivismo como forma conciliatória entre produção e recepção, argumentando a favor de uma linguagem literária subvertida dos valores comuns ao texto cuja referência se dá em caráter de verdade. A exposição do personagem, nesse diálogo em específico, demonstra a parcialidade no que tange à ideia específica de progresso. Em outras palavras, tem-se na voz de um personagem – este sendo um lado de uma moeda – a ruptura com uma tradição imposta com o passar dos anos, observa-se o desdobrar de uma convenção onde a velocidade e o arbítrio conduzem a trama para um sentido completamente novo, situado no espaço-tempo da velocidade e da imagem.

Esse percurso dá sentido consensual, exprime a ilusão da necessidade de “mudar para melhor”, desvencilhando-se de um ideal romantizado da forma de arte, para a formação de novas imagens. O que “Oswald” pede, em sua fala bastante sucinta e repleta de significado, é a exposição de uma nova constelação apreciativa, dando vazão à pluralidade de formas e imagens. Ao desfazer-se da estética clássica, considera a imagem de valor importante, mas não o suficiente para que haja, de fato, acirrado debate sobre suas raízes. Fazendo uso das palavras de Florencia Garramuño:

Nesses casos, a postulação de um tipo de escrita que violenta os limites entre o que é e o que não é “literário” se opõe claramente a um uso da literatura como marca de distinção e diletantismo. Mais do que por uma série de procedimentos, essa escrita não aurática se caracteriza por propor um funcionamento diferenciado da arte como suporte de experiências. (GARRAMUÑO, 2012, p. 35)

De certa forma, a fala-manifesto é a apreciação da arte despojada da procura infundável por referenciais explicativos, despindo-a da condição de produto social ou produto de um meio e a deslocando para o espaço da “arte pela arte”, problematizando a noção de subjetividade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa metaficcional se configura pela sua atuação frente ao sistema, deixando de lado elementos marcados pelos referentes comuns ao mundo. Trata-se aqui de um jogo entre discursos, retirando do centro da discussão a sua possibilidade de verdade, mas levando em conta suas inferências materiais, como nomes, lugares e situações, de forma geral.

A utilização desse jogo historiográfico é delimitado pela inclusão da potência ficcional engendrara ao texto e referente apenas a ele, seus referenciais externos pertencem a outro lugar; por isso a possibilidade de jogar entre determinados fatores e elementos, trazendo à vida possibilidades de vida que, como no exemplo do texto, Oswald e Mário de Andrade pudessem realmente ter transitado em um lugar marcado pelo passado e tocados pela modernidade inerente aos personagens.

Nos nexos racionais dos personagens é que se encontra a possibilidade de verdade e a potência de significação, trazendo à tona uma nova e vasta gama de possibilidades. Sérgio Sant'Anna foi capaz de demonstrar o diálogo entre os discursos de uma estética pós-moderna, enquanto força de uma contínua estética moderna, repercutindo sensações e relações pertinentes tanto aos discurso historiográfico, quando o discurso metaficcional. Ao apontar o clima de animosidade entre Mário e Oswald de Andrade, reflete-se muito mais acontecimentos concretos, ficcionalizados em tom de discurso ficcional dentro da narrativa.

A concentração é maior em similaridade e potência, levando em consideração que a aproximação entre discursos desdobra-se muito mais em direção às possibilidades de fazer uso do discurso historiográfico adentrando sua potência enquanto relativização.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Elementos da semiologia**. São Pau: Cultrix, 2016. Versão Digital.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64. Tradução de Mário Laranjeira.

BARRENTO, João. **Limiares: Sobre Walter Benjamin**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 194-221.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Edição de Rolf Tiedemann. Organização de Willi Bolle,

Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. (Versão Digital)

GARRAMUÑO, Florencia. Os restos do real. In: GARRAMUÑO, Florencia. **A experiência opaca: literatura e desencanto**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012. p. 19-50. Tradução de Paloma Vidal.

BERGSON, Henri. **A memória ou os graus coexistentes da duração**. In: BERGSON, Henri. Memória e vida. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 47-94.

HUTCHEON, Linda. Passatempo do tempo passado. In: HUTCHEON, Linda. **Poética do pós modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 141-162. Tradução de Ricardo Cruz.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Tradução de Teresa B..

SANT'ANNA, Sérgio. O homem sozinho numa estação ferroviária. In: SANT'ANNA, Sérgio. **A senhorita Simpson**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 79-86.

## PECULIARIDADES DO CONTO DE SÉRGIO SANT'ANNA: um olhar sobre o conto “Cenários”

Kalyn Kegia Cardoso Bezerra/ Mestre UERN<sup>2</sup>

### RESUMO

Sérgio Sant'Anna é um autor contemporâneo brasileiro que se destaca aos olhos da crítica literária por seu magnífico trabalho com a escrita. Autor de pomas, romances e contos, Sant'Anna ganhou significativo reconhecimento em decorrência de suas narrativas curtas. Partindo desses esclarecimentos, a temática desta pesquisa gira em torno do estudo das características da contística de Sérgio Sant'Anna, mais precisamente no conto “Cenários”, publicado na obra *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982), e tem por objetivo levantar aspectos peculiares e recorrentes da escrita de Sant'Anna tais como a metaficcção, a recorrência de um autor-narrador e a predominância dos espaços urbanos em sua narrativa, presentes no referido conto. À luz dessa perspectiva, consideraremos as elucidações de Regina Dalcastagnè (2004) Luis Alberto Brandão (1995; 2000) e outros estudiosos que tratam das temáticas suscitadas.

Palavras-chave: Conto. “Cenários”. Sérgio Sant'Anna.

---

<sup>2</sup> E-mail: kalynkegia2015@gmail.com

## INTRODUÇÃO

O conto emerge como uma forma de reflexão e crítica social através de temáticas relacionadas à condição humana, às minorias, ao preconceito, à homossexualidade e ao feminismo. A literatura brasileira é cenário fértil para a apresentação de temáticas que fazem parte do dia a dia do homem contemporâneo e que se encontram de modo expressivo nas obras de Sérgio Sant'Anna, autor contemporâneo brasileiro que busca, através de suas narrativas, representar a realidade do homem de hoje.

A produção de Sant'Anna, além de retratar a identidade do povo brasileiro e de explorar temáticas pertinentes aos sujeitos da atualidade, trazem características basilares de sua escrita e que são recorrentes em quase toda sua produção literária a saber, a, metalinguagem/metaficção, a utilização de autores-narradores-personagens e a prevalência do espaço urbano que, por sua vez, constituem, objeto de análise dessa pesquisa.

Nesse sentido, o conto “Cenários”, objeto de estudo deste trabalho, surge como meio para conhecermos e apresentarmos um pouco mais sobre as características que compõem suas narrativas e o tornam um autor renomado no cenário da literatura contemporânea.

### 1. O CONTO: ASPECTOS GERAIS

Por ser um dos gêneros mais antigos, o conto encontra-se presente na história da humanidade desde tempos remotos, tendo sua origem associada às fábulas, narrativas religiosas, mitos, e relatos populares acerca das mais variadas temáticas como, viagens, aventuras e lutas entre povos.

Em sua primeira forma, o conto foi uma “narrativa oral, frequentando as noites de lua em que antigos povos se reuniam e, para matar o tempo, narravam ingênuas estórias de bichos, lendas populares ou mitos arcaicos” (MARIA, 2004, p. 8). O que implica afirmar a presença do conto desde épocas remotas chegando até a anteceder a escrita. Narrado em torno de fogueiras, o conto popular teria como objetivo principal transmitir as mais diversas informações, sendo visto como uma espécie de “documento vivo”, como bem observa Antonio Hohlfeldt (1988) ao observar o entendimento acerca do conto popular defendido por Luiz Câmara Cascudo. Em algumas culturas, como a da Índia e China, por exemplo, o conto desenvolveu-se como uma espécie de meio de transmissão de lições e ensinamentos. Assim, essa narrativa vem do povo e volta-se para este, perpassando gerações, trazendo ideias, opiniões e transmitindo costumes entre os sujeitos.

No decorrer da história, essas narrativas atingiram uma dimensão maior e passaram a ser enriquecidas por elementos folclóricos, maravilhosos, seres fantásticos, dragões e outros elementos da tradição mítica. Percorrendo o tempo, o ato de contar foi aos poucos despertando interesses do oriente ao ocidente, sendo ainda influenciado por diversas épocas, culturas e gerações. Essas narrativas, inicialmente passadas de geração para geração por meio da oralidade, e com o advento da escrita, ganharam forma, permitindo desse modo, que o gênero assumisse contornos estéticos, estabelecendo-se enquanto fenômeno literário. É importante salientar que essas narrativas tiveram a grande contribuição dos irmãos Grimm, pois a forma definitiva do gênero surge em 1812, na Alemanha, quando os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm publicaram seus Contos para Crianças e Famílias. Assim, enquanto gênero instigou a criatividade dos sujeitos que contavam histórias escritas e como isso essas narrativas foram sendo passadas para o papel e evoluindo até alcançar a forma que possui hoje.

Nádia Gotlib em seu livro intitulado “Teoria do conto” (2006), aponta três acepções para o termo propostas por Julio Casares, utilizadas por Julio Cortázar em seus estudos sobre Edgar Allan Poe, a saber: “1. relato de um acontecimento; 2. narração oral ou escrita de um acontecimento falso; 3. fábula que se conta às crianças para diverti-las” (GOTLIB, 2006, p.11). Para essa autora, estas acepções possuem como elemento em comum o fato de serem formas de contar algo e, por sua vez, são narrativas, pois em toda narrativa há sempre algo a ser dito, ou melhor, narrado, instigando uma espécie de interesse por parte do leitor/ouvinte, pois é “é em relação com um projeto humano que os acontecimentos tomam significação e se organizam em uma série temporal estruturada” (GOTLIB, 2006, p.11-12), ou seja, o conto está diretamente relacionado ao interesse do homem podendo despertar nele emoções, ideias acerca de si e do outro. Os contos “são modos de se contar alguma coisa e, enquanto tal são todas narrativas” (GOTLIB, 2006, p.11) e para Hohlfeldt (1988, p. 18) “é sempre a narração de alguma coisa no passado”, mesmo que sejam usados verbos no presente.

Com o surgimento da escrita, essa narrativa conquistou espaço na literatura impressa, chegando ao alcance dos sujeitos contemporâneos. Frisa-se que somente a partir do século XVI o termo conto passa a assumir um caráter mais literário e “a forma definitiva do gênero, no entanto, seria estabelecida apenas a partir de 1812, quando os Irmãos Grimm, Jacob e Wilhelm, publicaram seus “Kinder und Haus Marchen” (contos para Crianças e Famílias)”. (HOHLFELDT, 1988, p. 16).

Acerca do conto como gênero literário, cabe enfatizar que são diversas teorias que buscam defini-lo como tal e essa diversidade de concepções dificulta a existência de um consenso acerca de sua natureza. Alguns autores e críticos o definem o conto pelo número reduzido de palavras, outros de acordo com o “gosto do autor”, como bem explicou em tom de graça Mário de Andrade ao afirmar que o autor é quem define se uma narrativa seria um conto. Ao tratar sobre a dificuldade de definição como gênero o autor chega a afirmar que é

Preciso chegarmos a ter uma idéia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as idéias tendem para o abstrato, para a desvitalização do seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria (ANDRADE, 1974, p.150).

Dessa forma, persiste ainda a dificuldade de compreensão como gênero em seus aspectos constitutivos, tendo em vista que traçar características estruturais não seria o suficiente, ao passo que o gênero pressupõe a ideia de um conjunto com partes interligadas e complementares ao mesmo tempo. Nesse sentido, observar suas características separadamente poderia ser insuficiente para se chegar a uma definição. O critério do tamanho não é suficiente para definir o gênero, já que existem contos de grande extensão, como “O Alienista” (1882), de Machado de Assis; “A morte de Ivan Ilitch” (1886), de Tolstoi; “A carta roubada” de Edgar Allan Poe, dentre outros. Porém, como bem observa Massaud Moisés (2001, p. 46) uma extensão implicaria o risco “de alongar desnecessariamente o âmbito da ação”, podendo comprometer a delimitação do tempo e do espaço. Para Cortázar (1974, p.152) “o tempo e o espaço do conto têm de estar condensados”, pois do contrário, a narrativa perde a tensão que deve estar presente do início ao fim, o autor ainda afirma que “o contista sabe que não pode proceder cumulativamente” lembra-nos Cortázar (1974, p.152), pois esse alongamento exclui a carga dramática existente no conto.

Corroborando com o exposto, Magalhães Júnior (1972) cita as observações feitas por Valdemar Cavalânti no ensaio intitulado *Jornal literário*, publicado em 1960, afirma que é imprescindível que o conto obedeça a alguns critérios como síntese e dinamização par que possa resistir e perdurar à ação do tempo. Ou seja, ao manter suas características, o conto assume um papel importante pois sua não alteração possibilita que o gênero reafirme sua estrutura como característica cíclica e singular.

No Brasil, o conto, assim como a novela e o romance, só teria começado como forma literária “pouco antes de findar a primeira metade do século XIX” é o que afirma Afrânio Coutinho (1971, 39), e tem como precursor Noberto de Sousa e Silva com o livro *As duas órfãs*, no ano de 1941. Contudo, estudos mais recentes revelaram que:

A partir de 1836, foram numerosas as produções, aparecidas na imprensa cotidiana, se não de contos verdadeiros, muito próximos desse gênero. [...] O primeiro desses “contos”, embora realizando ainda aquele gênero intermediário “que não é bem a crônica e se aproxima do conto” - seria “A caixa e o Tinteiro”, publicado por Justiniano José da Rocha, em seu jornal *O cronista*, em 26 de novembro de 1836 (COUTINHO, 1971, p. 40).

Diante do exposto, observa-se que o conto no Brasil, data de meados do século XIX motivado pelo crescimento da imprensa, em que jornalistas se detinham a produzir narrativas que oscilavam entre conto e crônica. Com a expansão dos jornais, (O Jornal do Comércio e Correio da Moda, por exemplo), outros autores começam a publicar seus escritos, como, João Miguel Pereira da Silva, Martins Pena, Francisco de Paula Brito e outros.



A partir de então, o conto ganha notoriedade no período em que a influência romântica era bastante acentuada. Contudo, o conto brasileiro como expressão literária “viria da segunda fase do Romantismo, posterior ao indianismo de Gonçalves de Magalhães, Basílio da Gama e Gonçalves Dias” (COUTINHO, 1971, p. 40), sendo que no cenário do conto brasileiro Machado de Assis destaca-se como um dos grandes nomes do período, é ele, “inegavelmente, o fixador das principais diretrizes do conto brasileiro”, lembra-nos Coutinho (1971, p. 43), tendo em vista que este, segundo Brasil (1973, p. 23) “não tinha forma”. Assim sendo, é nesse momento que se firma o surgimento do conto Moderno em nosso país.

Percorrendo um longo caminho, o conto chega ao período modernista ganhando autonomia no que tange à técnica e a criatividade quando surgem mais adeptos da narrativa curta como Mário de Andrade, João Guimarães Rosa, Murilo Rubião, Clarice Lispector e tantos outros.

A partir da década de 60, há um crescimento na produção da narrativa curta. O conto moderno consegue adeptos como Caio Fernando Abreu, Rubem Fonseca e João Gilberto Noll, que valorizaram o estilo tchekhoviano de estrutura atmosférica. Com o passar dos anos, mais precisamente a partir da década de 90, o conto alcança espaço considerável nas escolas, universidades e meios de comunicação (internet, por exemplo). Hoje, o gênero aborda diversas situações comumente ligadas ao homem urbano, como, a solidão, a melancolia, a miséria, a violência e tantos outros, adquirindo contornos de denúncia e crítica social.

## 2. CONTISTA DE “CENÁRIOS”

Sérgio Santana é um autor contemporâneo brasileiro que alcançou de forma significativa o posto de um dos melhores escritores brasileiros aclamados pela crítica literária do país. Através de seus escritos de grandeza artística e literária imensuráveis, o posto de um dos melhores contistas da atualidade no país. Filho do economista Sebastião de Sant'Anna e Silva e de dona Maria José, Sérgio Sant'Anna era o caçula dentre os três filhos do casal. Nascido em 1941 no Rio de Janeiro, Sant'Anna iniciou sua produção literária com a coletânea de contos intitulada de *O sobrevivente*, no ano de 1969 – obra bancada com os recursos próprios –, que rendeu-lhe uma bolsa para participar do *International Writing Program* da Universidade de Iowa, nos Estados Unidos, um programa internacional de escritores.

Ficcionista consagrado pela crítica, dono de uma rica fortuna crítica que perpas sa mais de cinco décadas, seu primeiro livro de romance foi *Confissões de Ralfo*, publicado no ano de 1975. Segundo Schøllhammer (2009, p. 34), Sérgio Sant'Anna é um “[...] grande autor, cujo nome se afirmar na década de 1980 e que consolidou sua presença no nosso contexto literário na década seguinte [...]” com publicações como *O Concerto*



de João Gilberto no Rio de Janeiro (1982), *A tragédia brasileira* (1987), *A Senhorita Simpson* (1989) e tantas outras obras que surpreendem pela escrita artística que o mesmo utiliza.

Apesar de escrever poemas, romances e contos, é através da produção deste último gênero que Sant'Anna ganhou destaque considerável no cenário das letras brasileiras, sendo que sua escrita se caracteriza por tratar de temas diversos necessariamente ligados ao ser humano dos grandes centros urbanos. Em outras palavras, o autor presta atenção a temáticas como sexo, violência, morte, incesto entre outras, tratando assim, aspectos relacionados ao dia a dia do sujeito contemporâneo. De acordo com Regina Dalcastagnè (2004, p. 210), Sant'Anna é um “autor essencial para quem quer pensar a literatura no Brasil hoje”, tendo em vista buscar retratar a realidade do nosso país.

Acerca de sua produção, o conto ocupa lugar central em sua produção. Em entrevista concedida a Alexandre de Paula do jornal Correio Braziliense em outubro de 2014, Sant'Anna afirma que sua dedicação ao referido gênero, talvez estivesse relacionada ao interesse em esgotar uma ideia ou sua forma, para não se estender muito em uma obra e criar um novo feito. Por outro lado, o autor de *O voo da madrugada*, também considera que “o conto propicia um sem número de experiências” (SANT'ANNA, 2014, s.p). Dito isto, pode-se afirmar que para o autor, através do conto é possível externar as mais diversas experiências e as vivências de uma sociedade, hoje, rápida, midiaticizada, tecnológica e mesmo solitária.

Ao analisar sua obra é de suma importância mapear aspectos gerais que permeiam suas narrativas para desse modo, conhecermos o mais recorrente e o que constituiria as características basilares de sua escrita. No fazer poético do escritor, tal como observa Arneiro destacam-se “diversos tipos de linguagem e gêneros de discursos: cartas, entrevistas, descrições interpretativas de objetos artísticos, explicações conceituais no espaço da arte, da ficção” (ARNEIRO, 2011, p. 38).

Nesse sentido, buscamos elencar três desses elementos e que, por sua vez, encontram-se presentes no conto “Cenários”, objeto de análise deste trabalho. Diante do exposto, pode-se destacar dentre as características frequentemente observadas pela crítica literária com relação à obra desse autor, entre outras, a utilização da metalinguagem/metaficção, a presença de um autor-narrador-personagem, e o espaço urbano como pano de fundo para suas histórias, como já foi dito aqui. Tais características encontram-se presentes no conto “Cenários” e merecem destaque tendo em vista sua grande recorrência durante a carreira literária de Sant'Anna.

## 2.1. Um olhar sobre “Cenários”

“Cenários” é um conto que se encontra inserido no livro “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, publicado no ano de 1982, pelo autor contemporâneo

Sérgio Sant'Anna. O conto, de modo geral, estrutura-se de forma um tanto diversa da que comumente encontramos nesse tipo de narrativa. O mesmo está fragmentado no que aparenta ser quinze mini narrativas (cenas) que trazem temáticas, personagens e enredos diversos; pela estrutura da narrativa, supõe-se que embora construído como fragmentos de ideia, as partes apresentam relações que nos fazem pensar que uma antecipa o que é dito a seguir, ou seja, da forma em que fora construída infere-se que algumas delas servem de ponte para a seguinte ligando-se a ela.

Apesar da estrutura fragmentada, “Cenários” é considerado pela crítica literária como um conto. Sob essa perspectiva José Geraldo Couto afirma que “conto, alguém já disse, é tudo aquilo que resolvemos chamar de conto. Sérgio Sant’Anna poderia refazer a frase desta maneira: “Conto é tudo aquilo que eu resolvo transformar em conto” (COUTO, 2007, p. 11). Assim, de forma bem-humorada, Couto deixa explícito o lado de façanhas e (re)criação de Sant’Anna, que tem sua ficção inserida ainda na mistura de gêneros. Assim, em muitas de suas criações, o autor acaba não trazendo para o papel os elementos considerados pelos estudiosos do gênero como “basilares” para a construção da narrativa curta. Em “Cenários” observamos que a natureza formal do conto é diferente do que o leitor está acostumado a ver, A narrativa é fragmentada em partes que nunca chegam a um final e onde sempre é feito um questionamento antes de o autor narrador chegar à seguinte conclusão: “Não, não é bem isso”, o que deixa claro que desejo frustrado de construir uma narrativa talvez perfeita.

No conto “Cenários” é possível observar a predominância de um autor/narrador que parece um personagem-narrador que busca dizer o indizível, traduzir por meio de palavras os sentimentos e ações que parecem não conseguir transpor no papel. Esse narrador, característico da obra de Sant’Anna “é como um *voyeur* que presencia escondido um acontecimento ou, então, como uma câmera que capta imagens sem interferir no andamento da cena: o narrador se mantém neutro em relação à cena que narra” (SANTOS, 2000, p. 28), ou seja, sua função é apenas observar, como verifica-se nos fragmentos: “A menina [...] cobre-se até a cabeça e está com tanto medo que escapa numa fração de segundo para um sono” (SANT’ANNA, 2007, p. 109), aqui é evidenciado um narrador que presencia a cena porém, se mantém neutro.

Acerca do narrador de Sant’Anna, Luis Alberto Brandão Santos, afirma que se observa a recorrência de personagens-narradores que se dedicam a problematizar o ato da escrita (SANTOS, 2000), como bem é exposto em :

[...] Esse som que deverá existir no original e que é precisamente o que esse escritor busca para si e que se encontra sempre mais além, talvez porque não caiba em palavras, e sim nas obras dos pintores raros que conseguiram captar o tal momento, o tal cenário, a tal cor, que é aquilo que estão sempre desejando para as palavras, escrevendo, para logo depois saber que não, não é bem isso” (SANT’ANNA, 2007, p. 114-115).

Assim, mostra-se explicita a questão da problematização do ato da escrita. Sob essa perspectiva, fazendo uma análise da narrativa, Odirlei Viane Uavniczak (2014, p.

65) observa que “há uma identificação entre o narrador, o personagem-escritor e o autor (este escritor), todos enfrentado o problema de não conseguir expressar-se plenamente por escrito, na busca por cenários poéticos”, ou seja, há uma espécie de conflito antagônico que barra o ato criativo do artista. Nesse sentido, “ao narrar, o narrador lança um olhar em direção aos fatos narrados. Ao mesmo tempo, ele é colocado na posição de objeto da narrativa, ou seja, a narrativa constrói um narrador como um dos elementos do seu próprio desenvolvimento” (SANTOS, 2000, p. 27 – 28). Assim, ao final de “Cenários”, o autor-narrador chega à conclusão que seria impossível construir cenários que se mostra uma realidade alheia a ele, tendo em vista a alternância de lugares não têm mais as cores de antes e talvez se encontre distante do que realmente é a realidade ou que com palavras seria impossível dizê-lo.

O narrador do conto “Cenários” traz uma outra marca específica do autor contemporâneo Sérgio Sant’Anna, que seria situar suas narrativas num espaço urbano, priorizando, assim, os espaços citadinos. Segundo Luis Alberto Brandão Santos (1995) observa que a cidade é uma constante nas narrativas de Sant’Anna.

Cada obra de Sant’Anna “traz, em si, um conjunto de referências sociais, históricas, políticas, culturais e econômicas. Referências que constituem, uma realidade específica: a realidade brasileira” (SANTOS, 1995, p. 74), ou seja, o autor busca representar a realidade através de suas narrativas, lançando um olhar sobre um país que evoluiu economicamente, industrialmente e tecnologicamente, contudo, ainda arrasta marcas de desigualdades, principalmente sociais, de violência, segregação e preconceito.

Apesar de não ser possível precisar o espaço em que se passa a narrativa, pode se inferir que é urbano, o que é um traço comum nas narrativas contemporânea, como bem nos mostra Pellegrini ao afirmar que em nossa literatura contemporânea “[...] é a ficção centrada na vida dos grandes centros urbanos, que incham e se deterioram, daí a ênfase na solidão e angústia relacionadas a todos os problemas sociais e existenciais que se colocam desde então” (PELLEGRINI, 2001, p. 117). Ou seja, além de tratar de aspectos urbanos, a autora enfatiza que a solidão seria característica acentuada das personagens que vivem nesses locais, como também pode ser observado no conto “Cenários” “[...] uma mulher velha [...] espera surgir sinuoso, um gato branco e aninhar-se voluptuosamente em seus braços” (SANT’ANNA, 2007, p. 108), “Uma garotinha de oito anos tão ajuizada que os pais a deixaram sozinha” (SANT’ANNA, 2007, p. 109), “Um poeta magro e sozinho [...] olha agora da janela uma chuva de gotas grossas a cair ritmicamente sobre um telhado de zinco” (SANT’ANNA, 2007, p. 108), “[...] um outro homem sozinho em seu apartamento” (SANT’ANNA, 2007, p. 114), o que prova a condição solitária das personagens nos fragmentos do conto em análise.

Esse espaço urbano que remete à cidade pode ser observado na busca do autor narrador pela construção de sua narrativa, tais espaços que nunca são os mesmos, trazem personagens diferentes mas, não deixam, em sua maioria, de retratar um local urbano, como pode ser verificado em fragmentos como “Um fio d’água caindo de um esgoto sobre um Córrego da Baixada” (SANT’ANNA, 2007, p. 107), “Um apartamento de

fundo, na Zona Norte talvez perto da praça Saenz Penã” (SANT’ANNA, 2007, p. 108), “uma vitrine sofisticada, na Quinta Avenida, em Nova York” (SANT’ANNA, 2007, p. 109). Nesses trechos é possível verificar que o autor-narrador se preocupou em retratar, assim como em uma fotografia, os espaços onde cada uma das cenas das minis narrativas. Desse modo, e observando o conto de forma geral, verifica-se que a escrita de Sant’Anna está diretamente relacionada à representação das ações, que por sua vez, se desenrolam em uma rua, um apartamento ou trazem elementos que remetem à cena urbana como o “cinema” (SANT’ANNA, 2007, p. 109) ou uma lanchonete de beira de estrada “numa madrugada americana” (SANT’ANNA, 2007, p. 112). Ante o exposto, percebe-se que o autor expõe em discurso ficcional o reflexo do sujeito contemporâneo e urbano juntamente com suas peculiaridades – que acabam, de certa forma, sendo nossas também e que se apresentam por meio de uma linguagem metaficcional, elemento que compõe quase toda a obra de Sant’Anna, estando presente desde seus primeiros escritos nas décadas de 60 e 70 (DALCASTAGNÈ, 2004).

De acordo com Luis Alberto Brandão Santos, na obra *O olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant’Anna*

O conceito de metalinguagem é geralmente definido como um trabalho de reflexão que a linguagem executa sobre si mesma, instaurando dois níveis: uma linguagem-objeto e uma outra linguagem, segunda que se curva sobre a primeira. É inegável que o gesto reflexivo efetivamente perpassa, em maior ou menor grau, os textos de Sérgio Sant’Anna caracterizando-os como metalingüísticos (2000, p. 51).

Ou seja, a relação estabelecida entre o fazer literário e o debruçar-se sobre ele mesmo, sendo aspecto comumente observado na estética de Sant’Anna, ou seja, o autor usa a linguagem e suas funções à luz da literatura possibilitando assim um estudo sobre o discurso metalingüístico. Essa metalinguagem enseja a existência de uma metaficção, ou seja, uma espécie de ficção de por meio da qual evidencia-se no próprio texto o seu processo de escrita e construção.

Fernanda Nali de Aquino em sua dissertação de mestrado afirma que as narrativas de Sant’Anna “são conhecidas por leituras que as remetem a uma ficcionalização da própria narrativa que problematiza o papel do narrador, autor, escritor, leitor e personagem no espaço da contemporaneidade, reflexão em consonância com a literatura produzida em sua época (2017, p. 13).

Assim, utilizando-se de tal recurso, o autor faz uma reflexão sobre seu ato criativo, enfatizando assim, uma espécie de discurso que tem como foco o próprio código linguístico. Corroborando com o exposto, Odirlei Viane Uavniczak (2014), afirma que Sant’Anna traz em sua obra uma estética do simulacro e metaficção, o que permite classificá-lo como um escritor pós-moderno, ou como afirma Arneiro (2011), um contemporâneo. Para este, Sant’Anna “cria narrativas com um poder conceitual pouco trabalhado no espaço literário em nossa literatura contemporânea, no entanto, [...] não abandona o enfoque do seu tempo e espaço” (ARNEIRO, 2011, p. 40). Assim, Sant’Anna

surge como um autor que além de abordar temáticas atuais e que retratam o dia a dia dos sujeitos, enfatiza em seus escritos elementos constituintes da narrativa contemporânea.

Em “Cenários” o discurso metaficcional se faz presente e configura-se como uma linguagem que objetiva a reflexão, como bem pode ser observado na segunda mini narrativa: “[...] um poeta ascético que escreve a lápis poemas descarnados” (SANT’ANNA, 2007, p. 107). Nesse fragmento, o autor-narrador escreve e descreve um poeta que escreve até ser interrompido em um momento de provável reflexão enquanto olha “da janela uma chuva de gotas grossas a cair quimicamente sobre um telhado de zinco, e ele, o poeta, com lápis na mão, suspensa, e hesita em manchar com qualquer palavra esse momento branco na tarde cinza?” (SANT’ANNA, 2007, p. 108). Poderia estar o poeta da narrativa, assim como o narrador, buscando uma espécie de inspiração para seus escritos.

Na última parte do conto, evidencia-se novamente o caráter metaficcional quando o narrador se identifica como “Um homem que procura escrever nesta noite um texto buscando palavras” (SANT’ANNA, 2007, p. 114). Diante desse fragmento observa-se que um narrador que tenta - aparentemente de forma frustrada - escrever um conto, o que possibilita afirmar que na obra de Sérgio Sant’Anna a metaficção surge como forma de conflito entre o ato de escrever e o quê escrever.

O narrador conclui o conto enfatizando sua impossibilidade de escrever afirmando que “[...] talvez não caiba em palavras [...] o tal cenário, a tal cor, que é aquilo que estão sempre desejando para as palavras, escrevendo, para logo depois saber que não, não é bem isso” (SANT’ANNA, 2007, p. 114-115). Tais palavras deixam explícito o conflito em que se encontra o artista no que tange à reprodução da realidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto é o gênero a partir do qual Sant’Anna mais ganhou visibilidade, e o consagrou entre sua vasta obra e aos olhos da crítica brasileira. O autor busca em suas narrativas representar a realidade do homem contemporâneo e para tanto enveredar-se por um caminho de reflexões abordando temáticas como sexo, violência, morte, incesto entre outros.

Ao analisar sua produção verificou-se que Sant’Anna trata de diversos aspectos que tornam sua escrita ímpar tais como metalinguagem, os autores-narradores e a utilização do espaço urbano, mais precisamente o das grandes cidades, como pode ser percebido no conto “Cenários”, publicado no livro *João Gilberto no Rio de Janeiro (1982)*. A partir de sua análise pode-se verificar a recorrência ainda do aspecto metaficcional, característica marcante em suas obras, e que permite fazer uma reflexão acerca do ato de construção narrativa por meio de um autor-narrador que não deixa de enfatizar os elementos citadinos que perpassam os diversos cenários do conto.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.
- AQUINO, Fernanda Nali. **Voos ficcionais: imagens de ficção e de escritor em “O voo da madrugada de Sérgio Sant’Anna**. 2017. 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória ES, 2017. Disponível em <https://repositorio.ufes.br/handle/10/10879>.
- ARNEIRO, André Luis de Paula. **Especulações em Sérgio Sant’Anna: relações dialógicas com a filosofia nietzscheana**. 2011. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011. Disponível em: < <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-07102011-100349/pt-br.php> > . Acesso em 20 de janeiro de 2020.
- BRASIL, Assis. **A nova literatura: o conto**. V. 3. Rio de Janeiro: Americana; Brasília, INL, 1973.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de cronópio**. Trad. de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 147-163.
- COUTINHO, Afrânio. “Evolução do conto”. In: \_\_\_\_\_. **A literatura no Brasil**. vol. VI. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1971. p. 39-55.
- COUTO, José Geraldo. **A palavra no palco [ou No palco da página]**. In: 50 contos e 3 novelas. p. 9-12. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Sérgio Sant’Anna–O vôo da madrugada. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 23, p. 209-2011, 2004. Disponível em
- GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006. (Série Princípios 2).
- HOHLFELDT, Antonio. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado aberto, 1988.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. **A arte do conto**. Rio de Janeiro: Blocheditores, 1972.
- MARIA, Luzia de. **O que é conto**. São Paulo: Brasiliense, 2004, (Coleção Primeiros passos; 135).
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa – I – Fomas em prosa**. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- PELLEGRINI, Tânia. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. **Revista de Crítica Literária Latino-Americana**. Lima-Hanover, n. 53, p. 115-128, 2001. Disponível em: < <https://www.jstor.org/stable/4531152> > . Acesso em 20 de janeiro de 2020.



\_\_\_\_\_, Sérgio de. O vício da palavra. Entrevista concedida a Alexandre de Paula. Pensar. **Correio Braziliense**, Brasília, 18 de outubro de 2014.

\_\_\_\_\_, Sérgio. **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro. In: 50 contos e 3 novelas**. p. 211-246. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Ficção que se realiza: o Brasil urbano na obra de Sérgio Sant'Anna. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 3, p. 73-82, 1995. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17686>>. Acesso em 05 de fevereiro de 2020.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. **Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna**. FALE, Faculdade de Letras, UFMG, 2000.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

UAVNICZAK, Odirlei Vianeí. **A poética metaficcional de Sérgio Sant'Anna n'ó Voo da madrugada**. 2014. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria RS, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufsm.br/handle/1/9906>>. Acesso em 20 de janeiro de 2020.

# METAFICÇÃO E SIMULACRO: Um estudo sobre a narrativa em prosa experimental de Sérgio Sant'Anna em "O crime delicado" e os traços das tendências da literatura contemporânea brasileira

Lennon Marques dos Santos/ Mestre UESPI<sup>3</sup>

## RESUMO

A época contemporânea agraciou a literatura de ficção com a relativização do espaço, do tempo, do foco narrativo e da própria desconfiância da capacidade da narrativa dar conta do real. Tudo isso bem entendido como atitude de experimentação que rompe com as formas tradicionais da criação literária. Nesse contexto, Sérgio Sant'Anna imprime seus textos, tanto no conto como no romance, com um estilo que a posição do narrador é frequentemente questionada. Em *Um Crime Delicado* (1997), há uma trama que se desenrola sob a perspectiva de Antônio Martins, o narrador-protagonista, cuja narrativa que, a priori, pretende contar os acontecimentos consequentes do envolvimento dele com Inês, a moça manca e misteriosa, revela a fragilidade do narrador, expondo este como parcial e limitado. Por isso, o leitor não consegue ter uma visão imparcial para julgar se o crime, cujo título trata, aconteceu ou não e se Martins é culpado pela ação, pois, por meio da metaficção, o narrador dilui as fronteiras entre real e imaginário. Nesse romance há uma evidente tentativa do narrador em aproximar o leitor para suas perspectivas, assemelhando-se a um jogo de cumplicidade. Com isso, estende-se uma via de mão-dupla na construção dos sentidos entre vida e ficção, de modo que um constitui e é constituído pelo outro, fazendo do leitor um coautor da obra, uma vez que algumas tramas ficam, aparentemente, em aberto, deixando na mão do leitor a função de concluí-las. Portanto, uma construção narrativa autorreflexiva profícua para análise da metaficção, dos simulacros e efeitos de real.

Palavras-chave: Sérgio Sant'Anna; Metaficção; Simulacros; Efeitos de real; Literatura Contemporânea.

---

<sup>3</sup> E-mail: lennonmarquess@gmail.com



## INTRODUÇÃO

A tentativa de apontar as principais tendências que compõem um período de produção artística, bem como, captar os conceitos estéticos e de pensamento contemporâneos na literatura, é uma tarefa demasiadamente complexa e nem há a pretensão aqui de fazê-lo. Se durante toda a história da teoria literária, nunca se chegou com rigor a uma definição de “Literatura”, pois, como Perrone-Moisés constata (2016, p. 27), “essa definição tornou-se ainda mais difícil na nossa [época], em virtude das profundas transformações culturais ocorridas nas últimas décadas”. Além disso, também não é nada simples o intento de, senão unificar, explicar todos os direcionamentos da literatura na contemporaneidade.

No entanto, parece-nos exequível tentar compreender o termo “contemporâneo” na literatura. Nesse sentido, Schøllhammer (2009) avalia as características particulares, mais que tentar explicar “o que é literatura”, ele pondera sobre o que significa “ser literatura” no contexto atual. Para o crítico literário, não é necessariamente o que se conecta com o seu tempo ou que se identifica plenamente com a época, mas “o contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 9).

Desse modo, enxergamos um debate profícuo sobre uma tendência que dentro desse panorama contemporâneo da literatura brasileira tem se tornado por meio das narrativas de ficção um projeto pós-modernista: a metaficção. Característica que permite às obras literárias tratarem de temas como os limites entre real e imaginário, vida e ficção, verdade e mentira, bem como sobre os próprios (des)caminhos de uma literatura autorreflexiva que capta o seu tempo de forma a constituir um novo realismo apenas pelo modelo referencial e anti ilusionista. Assim sendo, sobre o caráter desse modelo de narrativa, Hutcheon (1984, apud REICHMANN, 2013) afirma então que:

A metaficção textualmente autoconsciente pode nos ensinar não só a respeito do status ontológico da ficção, mas também sobre a complexa natureza da escrita e acrescenta que a atual autoconsciência formal e temática da metaficção é paradigmática da maioria das formas culturais do mundo pós-moderno, onde a auto referência e o processo de espelhamento infinito são frequentes.

Destarte, nesse espaço metaficcional, temos uma evidente relativização de perspectivas tais como: espaço, tempo, foco narrativo e a própria desconfiança da capacidade da narrativa dar conta do real. Tudo isso bem entendido como atitude de experimentação que rompe com as formas tradicionais de criação literária. Assim, o que se pode observar nessa literatura das últimas décadas recentes é que “a diversidade de estilos aponta para um período de transição, como aconteceu no final do século passado” (MORICONI, 2001, p. 523). Aqui, esta afirmação refere-se ao final do século XIX quando se fala em passado. Porém, com o avanço do século XXI, fica mais interessante observar essa grande diversidade de criação, fruto do experimentalismo. A noção de “transição”,

no entanto, deve dar lugar à estabilização de uma nova literatura metalinguística, próxima ao ensaio e profundamente contestadora da ilusão referencial.

Nesse contexto, Sérgio Sant'Anna se destaca com sua marca que é a experimentação. Tanto no conto, quanto no romance, sua obra, além de experimental, quase sempre utilizou o recurso da metalinguagem para transformar-se em um espaço no qual se reflete sobre as artes plásticas, teatro, bem como a própria literatura, levando o leitor a questionar sobre os limites ficcionais, enquanto se reflete sobre o fazer literário.

Em *Um crime delicado* (1997), Sant'Anna estabelece, por meio de uma narrativa em espiral, camadas e mais camadas de textos que se dobram e se desdobram até levar o leitor à busca neurótica por uma conclusão. Entretanto, seu método de escrita dilui as fronteiras do real e do ficcional, fazendo da literatura um palco de debate, mostrando que o texto pode falar, acima de tudo, do próprio texto. Nesse espaço, o leitor assume também o papel de coautor, pois é ele quem deve preencher as lacunas deixadas propositalmente.

Na obra supracitada, o narrador-protagonista, Antônio Martins, um crítico de teatro, homem de meia-idade, numa linguagem fragmentária, conta seu envolvimento com Inês, uma mulher manca e misteriosa e descreve a incidência dessa relação que lhe acometeu consequências inesperadas e comprometedoras. Martins conduz nessa narrativa uma ambiguidade em que o ficcional extrapola o espaço da literatura, repercutindo nas relações dos indivíduos num “mundo real”. E por tratar-se de uma estória contada sob a perspectiva de um narrador que ora pretende construir uma peça de defesa, ora outra, autorreflete sobre a sua capacidade narrativa, logo, não é possível validar a veracidade dos fatos.

Na estória, ao conhecer Inês, Martins vê suas convicções serem abaladas pela paixão que sente pela moça manca que servia de modelo para o artista plástico Vitório Brancatti. O aparecimento desse personagem, curiosamente, permite, pela abertura da obra, até mesmo a hipótese do personagem principal ser, dentre outras possibilidades, um elemento de uma obra de Brancatti, especificamente, um quadro que Martins vê exposto num vernissage do artista.

Assim, o romance se constitui numa trama que se desenrola pelo ponto de vista do narrador-protagonista, o leitor não consegue ter uma visão imparcial para julgar, entre tantas coisas, se “o crime”, que dá nome ao livro, aconteceu de fato ou não e se Martins é, pois, o culpado pela ação. Ele relativiza os acontecimentos narrativos através de uma metalinguagem e de um jogo de cumplicidade com o leitor. Por ser um romance enigmático, curioso é que nos leva a, intrinsecamente, ora conjecturarmos uma situação criminosa, ora outra, surge-nos o questionamento de onde estará a verdade do ocorrido. Através do personagem, o escritor busca expor as limitações do olhar distante e questionavelmente isento do crítico.

Tal como Machado de Assis construiu em seu *Dom Casmurro* a dúvida como elemento essencial, o possível crime ficará sem solução para o leitor. Ademais, Martins, ao final do livro, é absorvido pela justiça por falta de provas. Portanto, nunca se saberá a

veracidade do que é contado, aliás, ele escreve inicialmente seu texto como uma peça de defesa, muito embora, por vezes, vacilante de suas convicções. Essa desconfiança criada no leitor é que torna esta obra uma literatura tão formidável e instigante.

## 1. O LABORATÓRIO DE EXPERIMENTAÇÃO DE SÉRGIO SANT'ANNA

O trabalho literário do escritor Sérgio Sant'Anna tem como marca significativa uma prosa experimental com sucessivas tentativas de desconstrução do romance enquanto “gênero” (BAKHTIN, 2003). No decurso da leitura da obra do autor, especialmente, em *Um crime delicado* (1997), pode-se observar a investida dessa desconstrução numa “prática que lhe é bastante cara, a de escrever pequenos ensaios sob as vestes da ficção, especialmente no domínio das artes plásticas” (CARNEIRO, 2005, p. 202).

Em seus textos, Sant'Anna também lança mão do uso produtivo do conceito de “obra aberta” (ECO, 2005)<sup>4</sup> que constitui em sua prosa narrativas cheias de lacunas e de pistas falsas, de desafios ao leitor em cada página, de farto debate metaficcional que problematiza o papel do narrador e do fazer literário. Tudo isso, sendo claramente aperfeiçoado por uma aguda sintonia com a ficção literária contemporânea brasileira.

Durante sua trajetória, Sant'Anna se reinventou a cada novo livro e lançou o leitor, sem aviso, diretamente para dentro de seu laboratório de criação ficcional, por conseguinte, desenvolveu uma narrativa de metaficção e de simulacros, de modo, a trazer o leitor para o prosa da representação. Construiu sua literatura por meio da possibilidade de expressar uma multiplicidade de conteúdos com grande liberdade artística, além de demonstrar um senso crítico apurado, no qual ele produz uma implosão das estruturas tradicionais do romance, traçando assim elementos das principais tendências da contemporânea prosa de ficção brasileira. Tais processos saltam, dentre outros aspectos, da obra de Sant'Anna, um dos mais importantes escritores desta época.

Em *Um crime delicado* (1997) é possível observar elementos que versam com o que Santiago (2002) aponta sobre o que tange às narrativas contemporâneas. Estas, segundo ele, são, por definição, quebradas e estão sempre dispostas de modo que se possa remontá-las. Com efeito, esse traço é deveras muito presente na obra de Sant'Anna. No romance supracitado, Sant'Anna se esmera em romper com elementos tradicionais da literatura, bem como com a rigidez da linearidade. Tudo se dá no simulacro e há

---

4 O conceito de “obra aberta” postulado por Eco aponta para uma tensão entre fidelidade narrativa e liberdade interpretativa. Dessa forma, as obras de arte em geral teriam como aspecto intrínseco a ambiguidade e a autorreflexibilidade, qualidades ainda que possuindo forma “fechada” como um corpo equilibrado, “é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade” (ECO, 2005, p. 40).

uma rápida transmutação dos espaços. Nesse caso, se no que é contado, o espaço e o tempo não podem ser facilmente precisados, o sujeito do texto também se encontra desreferencializado. Sem identidades fixas, sem espaço ou tempo determinado, a história se deixa conduzir infinitamente, sem um final preciso, uma verdade, como se tudo deixasse ao devir. Assim, a ficção exige do leitor a tarefa de remontar um objeto fragmentado, ultrapassando a barreira entre o ficcional e a vida real.

Ademais, a respeito de *Um crime delicado*, Schøllhammer (2009, p. 34) o descreve da seguinte maneira: “nesse enredo melodramático de voyeurismo e exibicionismo, ninguém dirige e ninguém é dirigido, mas todos os personagens parecem impelidos pela força estranha da dramática”. Ele também observa o quanto Sant'Anna se utiliza da ficção para, de forma metalinguística, discutir inclusive os próprios caminhos da arte e da literatura. Por esses meandros, Sant'Anna produz os simulacros, que nada mais seria que uma imagem falsa da realidade, mas que adquire uma dupla potência em seu romance, por permitir a reflexão metaficcional. O uso desses elementos (simulacro e metaficção) permite o questionamento da realidade, pois, segundo o crítico:

No chavão pós-moderno, a metaficção conspira a favor do simulacro, em detrimento da realidade, e detona a possibilidade de manter uma confiança na verossimilhança realista dentro de um universo em que os signos apontam para outros signos, textos se referem a outros textos, e as interpretações só se realizam numa tensa disputa entre interpretações (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 126).

Assim, as narrativas de Sant'Anna sugerem que o discurso ficcional extrapole o espaço da literatura, repercutindo as relações dos indivíduos no “mundo real” e levantando questionamentos sem nunca respondê-los efetivamente. Dessa forma, a narrativa de metaficção captura o leitor para criar no imaginário os simulacros, as disposições dos eventos da história narrada e seu fazer literário em “hologramas” (BAUDRILLARD, 1991). Por esse espaço, o leitor assume também o papel de coautor, pois é ele quem vai (ou não) preencher as lacunas deixadas propositalmente pelo autor. As personagens, as histórias nucleares, tudo desliza e se dobra sobre si mesmo, numa circularidade ininterrupta que, assim como a morte ou a não finalização de uma peça, impedem um ponto de chegada. Os fatos já não têm trajetória própria, eles surgem na convergência dos modelos, um único fato pode se compor por todos os modelos ao mesmo tempo. Com isso, estende-se uma via de mão-dupla entre vida e imaginário, de modo que uma constitui e é constituída pela outra, fazendo do leitor um coautor, uma vez que a trama fica, aparentemente, em aberto, deixando na mão do leitor a função de concluí-la. Tais estratégias instigam o leitor a traçar caminhos possíveis dentro do enredo, bem como reconhecer algumas características presentes como tendências da literatura brasileira da contemporaneidade.

## 2. OS (DES)CAMINHOS DA CONTEMPORANEIDADE LITERÁRIA

O crítico Schøllhammer (2009) ao fazer um panorama sobre a literatura de ficção brasileira desde os anos 1970 até a primeira década do século XXI, explica que, apesar da crise de definição referencial e função de representatividade, a linguagem dos escritores contemporâneos não têm se desfeito e se mantém reconhecível mesmo nos experimentalismos tais como planos temáticos e formais. “O essencial é observar que essa escrita se guia por uma ambição de eficiência e pelo desejo de chegar a alcançar uma determinada realidade, em vez de se propor como uma mera pressa ou alvoroço temporal” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 11). Segundo ele, a literatura contemporânea expressa uma realidade criando relações e ações no tempo e no espaço em signos e imagens sugestivas que, sem serem visualmente descritivas, se imprimem e nos fazem pensar (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 161).

Desse modo, diante do contexto pós-modernista, no qual surgem grandes transformações tecnológicas, políticas, culturais etc., Fernandez (2012) observa que, a partir de meados dos anos 1970 ao começo dos anos 1980, teve início de forma mais notável, as teorizações sobre a Pós-modernidade:

Na conjuntura social da época despontam processos de mudanças e transformação que advogam uma sociedade pós-moderna e que esse novo estado social se baseia na omnipresença da tecnologia e no poder da comunicação a nível global, em novos modelos de conhecimento e em novas formas de economia. Destacam-se também uma crescente fragmentação e subjetividade culturais, bem como modificações no modo de experimentar o espaço e o tempo como categorias sociais e culturais. A Pós-modernidade torna-se um sinônimo de “relativismo”, “perspectivismo” e “multiplicidade” que afasta qualquer visão absoluta, totalizadora e universalizante em relação à sociedade, à cultura, à política ou à economia (FERNANDEZ, 2012, p.16).

No entanto, embora Santiago (2002, p. 33) afirme que períodos históricos como esses que passam por processos de transição sejam insuficientes para classificar o que seja ou não romance e que notadamente hoje haja uma explosão de regras tradicionais de gênero e de características intrínsecas à literatura, Perrone-Moisés (2016, p. 36) assevera que alguns escritores guardam ainda qualidades tradicionais modernas, mas que, apesar disso, menosprezam valores inerentemente modernistas, tais como a busca pelo “novo”. Logo, “a importância da literatura na cultura contemporânea não pode ser defendida fora de uma prática. São os escritores e não os teóricos que definem, em suas obras, as mutações da literatura” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 35).

Todavia, um traço de inovação salta na literatura brasileira contemporânea, especialmente, no que tange um experimentalismo formal que permite à obra tornar-se espaço de autorreflexão onde a própria literatura e representação possam ser discutidas. Assim, a propósito do modelo literário do pós-modernismo, Fernandez (2012, p. 30) afirma que “decorre desse exercício de ironia e auto-crítica a importância dada ao

processo de escrita como algo artesanal e possível de ser construído e não apenas como fruto de inspiração artística”. Dessa dinâmica surge então o que podemos chamar de projeto estético desse empreendimento literário, a metaficção.

Nesse sentido, Hutcheon (1984, apud FERNANDEZ 2012, p. 11) pondera que “as marcas de metaficção existem desde o Quixote de Cervantes, mas o que realmente destaca a metaficção pós-modernista é a consciência explícita da estruturação do texto literário e da relação de colaboração mútua do autor e do leitor para a construção e interpretação da obra”. Portanto, agora, o leitor é chamado a completar os sentidos textuais, preenchendo as lacunas e elucidando os sentidos textuais. Assim, o leitor passa a ser um coautor do texto e nesse ponto, certamente, se encontra a inovação desse período. No panorama contemporâneo, a narrativa autorreflexiva tem se consolidado.

Essa característica das narrativas corresponde à metaficção que Bernardo (2010, p.42) define como “uma ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade”. Essa estratégia permite às obras literárias tratarem os próprios caminhos de uma literatura autocrítica do seu tempo.

Logo, as relações dos elementos tradicionais da narrativa literária, entre outros elementos desse construto de representações parecem mais ou menos uniformes, ou relativizados em suas perspectivas, pois são enquadrados a sistemas que cooperam com uma inteligível apreensão da narrativa e solicitam um leitor previamente instruído.

A representação passa a ser entendida como uma construção (tela, anteparo, biombo) que exhibe e esconde ao mesmo tempo. A representação nos guarda e protege contra o real em sua manifestação mais concreta (violência, sofrimento e morte) e, num mesmo golpe, indica e aponta para o real, recriação de alguns de seus efeitos como efeitos estéticos (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 72-73).

Dessa forma, a desconstrução do realismo ocorre por meio dos simulacros e, por esse procedimento, Sant'Anna consegue construir em seus escritos enquadramentos que mobilizam uma narrativa rica em camadas e mais camadas a serem exploradas, transformando a narrativa num jogo de cooperação entre autor e leitor, na qual a obra como mecanismo aberto, conforme conceituação de Eco (2015), repleto de espaços vazios, fica à espera de um leitor que os preencha. Os espaços vazios deslocam-se pela estrutura do texto, provocando e estabelecendo a interação entre ambos, obra e leitor. Preencher tais espaços torna-se, para o leitor, um desafio, pois o obriga a reorganizar as representações que já construiu, reconsiderar o que já foi colocado em segundo plano e processar novamente a organização dos elementos.

Nesse sentido, os espaços vazios esfacelam as expectativas do leitor, uma vez que a referência torna-se o não dito – ao fazer com que o leitor desconfie de que algo estava oculto, os vazios passam a compor o repertório do texto, conduzindo o leitor à ação e ao uso de sua capacidade criadora. Essa propensão à “obra aberta” também se imprime como uma tendência no romance atual, no entanto, devido à grande diversidade



de experimentação, Santiago (2002, p. 33), assim como já mencionamos brevemente acima, salienta que:

Torna-se difícil classificar o que seja ou não romance hoje. Há uma explosão de regras tradicionais de gênero, característica, aliás, dos momentos de transição literária quando os padrões comuns que determinam a estética do gênero em determinado período histórico passam a ser insuficientes (ou depressivos e até mesmo inconsequentes), não possibilitando a expressão de novos anseios e de situações dramáticas originais.

Todavia, consideramos que a predominância da metaficção reforça a discussão sobre a representação na ficção atual e o experimentalismo formal permeia as obras, como sugere Sússekind (2003, p. 258), nesse sentido, visualiza-se uma:

[...] ficção próxima ao ensaio, onde protagonistas e intriga, propositadamente hesitantes, dialogam, críticos, com aquele que narra, dobradiça este também, sobre cujo ombro olha um outro que lhe rasura as certezas num verdadeiro abismo narrativo – ensaístico; seja na teatralização da linguagem do espetáculo, convertendo-se a prosa em vitrine onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde cruzam, fragmentárias e velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade.

O leitor que é chamado a completar os sentidos textuais tem a responsabilidade de elucidar os sentidos textuais. Esse processo, no entanto, se espraia na narrativa desde as contribuições de Machado de Assis, passando pela fusão temporal em Proust e desaguando em toda uma novelística contemporânea que tem em Cortázar um de seus principais expoentes (PEREIRA, 2010). De acordo com Pinto (2003, p. 84), pode-se afirmar que:

Ao leitor, já desde Machado de Assis, não se oferece uma posição confortável, a partir da qual um texto seja inteligível de uma forma tranquila. Mas no discurso narrativo atual, o uso declarado de muitos intertextos sugere uma recusa textualizada no sentido de referendar a subjetividade singular ou sentido único. A imagem da escrita transformou-se, deixando de ser a da inserção única e passando a ser imagem de um conjunto de textos paralelos, numa perversão que revela um quadro referencial distintamente pós-estruturalista, no qual o sujeito é sempre considerado em processo e como local de contradições sem fim.

Agora, o leitor, então, é conduzido por uma construção textual que transforma a narrativa num mundo de referências, enquanto o narrador/autor reflete e hesita escrever/dizer. Os escritores têm buscado um projeto de construção de narrativa metalinguística que debate tanto o efeito anti-ilusionista da narração, quanto os (des)caminhos da ficção contemporânea, relativizando e rompendo com os elementos tradicionais da literatura.

### 3. UM CRIME CONSTITUÍDO DE METAFICÇÃO, SIMULACRO E (ANTI) ILUSIONISMO

Diferentemente daqueles que buscam nas narrativas fixas as cristalizações, Sant'Anna prefere o jogo da metaficção para, por meio desta, instituir uma narrativa volátil em suas obras, produzindo efeitos de apreensão que forçam o leitor a interagir com os textos para que este consiga chegar a uma interpretação nem sempre (ou quase nunca) fechada, mas que, sem essa disposição, não seja em vão o tempo dispensado a desfrutar de tal experiência.

Em *Um crime delicado*, as ideias de fragmentação, jogo, desafio, reflexividade e autoconsciência são o que Fernandez (2012, p. 27) sublinha como noções-chave que interessam abordar como características no romance pós-modernista. Nesse sentido, a experimentação narrativa de Sant'Anna representa a possibilidade mais direta de jogar com esses elementos para desafiar a compreensão de realidade e ilusão. Essas subversões pós-modernistas contribuem para a criação de obras que rompem com certos paradigmas, ao passo que todas essas fissuras reorganizam a apreensão das narrativas de modo a produzir anti iluminismo.

Stam (1981, p. 65 apud MACHADO, 2010, p. 210) considera que “é a ficção anti ilusionista que, em vez de oferecer-nos uma narrativa linear e contínua, confronta-nos com uma proliferação de histórias que parecem se multiplicar por fissão. Inúmeras histórias ocorrem simultaneamente”. Esse efeito performativo é produzido pela metaficção. Pois, “para que haja problematização de uma realidade é necessário que se passe pelo caminho que leva à problematização da própria linguagem” (BERNARDO, 2010, p. 41). Assim, o romance *Um crime delicado* se constitui como simulacro de um evento da vida do crítico de teatro, enquanto a narrativa autorreflexiva desemboca numa análise crítica do fazer literário e do enigma do tal crime delicado.

Nesse sentido, o simulacro não só prioriza apenas uma parte da história de vida do crítico ficcional, mas, devido ao fato desse fragmento ser passional, o “crime” ganha um peso menor ao longo do romance, pois, o fascínio que a construção narrativa provoca se torna mais importante que a elucidação do crime. Do mesmo modo como a obra de Machado de Assis no que se refere à pergunta que embora persista até hoje se “Capitu traiu ou não traiu Bentinho”, o mais importante em “Dom Casmurro” – e no mencionado romance de Sant'Anna – é a dúvida. E como ela é construída.

O narrador-protagonista deste romance de Sant'anna, Antônio Martins, assume uma narrativa característica que coloca o dito em relação com o não dito; o que o sujeito diz em um lugar com o que é dito em outro lugar; o que é dito em um modo com o que é dito de outro; assim, procuramos ouvir, naquilo que o sujeito diz; o que ele não diz, mas que constitui igualmente os possíveis sentidos de suas palavras.



Ao leitor é apresentada uma estória e ele é envolvido simultaneamente em pelo menos três perspectivas: o leitor é interpelado ao mesmo tempo como leitor interessado em apreciar um romance; como interlocutor e como parceiro crítico do narrador-protagonista. Ao final, o leitor vai julgar Martins pelo suposto crime e pelo fazer literário, conforme a provocação lançada pelo próprio narrador-protagonista no último parágrafo do livro.

[...] 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 a mim, tanto criminal quanto profissional e, ousou dizer, literariamente – os leitores e também os críticos, meus pares (SANT'ANNA, 1997, p. 132, grifo do autor).

Ao grifar o substantivo “divergências”, deliberadamente, Martins faz o leitor lembrar se da exposição *Os divergentes* do artista Brancatti, a qual, Martins descobre que o apartamento de Inês, que ele havia visitado anteriormente, encontrava-se reconstituído em *A modelo*, uma das obras expostas, com Inês retratada em primeiro plano. E ele confessa: “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” (SANT'ANNA, p. 55).

Nesse ponto da narrativa, a coincidência entre o cenário da casa e o do quadro gera uma das fusões na narrativa entre arte e vida. Esse jogo de espelhos criado pela metaficção da pintura de Brancatti duplicada e narrativizada na história de Martins, o reconhecimento entre as semelhanças do cenário do quadro com o apartamento servem para que ele crie uma explicação – tanto para si, quanto para o leitor – para sustentar sua versão sobre o que poderia ter acontecido em sua visita à casa de Inês. O impacto causado pela sugestão subliminar da pintura, os “efeitos de real” (Barthes apud Compagnon, 1999, p. 110) do quadro, em sua mente, conseqüentemente, são repassados para o leitor.

Desse modo, durante todo seu processo de escrita, desde o início, Martins “joga” com seu leitor. Não é, por exemplo, inadvertida a escolha dos vocábulos “contradições”, “truques”, “ambiguidades” e “divergências”, conforme descrito no fragmento acima. O leitor não é convidado a ler passivamente o livro, ele é instigado a participar ativamente de uma reflexão, em torno do romance, com o narrador ora assumindo, ora negando um “crime delicado” e atribuindo ao leitor um papel de seu juiz e crítico literário.

Ser crítico é um exercício da razão diante de uma emotividade aliciadora, ou de uma tentativa de envolvimento estético que devemos decompor, 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 (SANT'ANNA, 1997, P. 18-19).

Nessa ironia de dizer e desdizer, Sant'Anna explora, através de Martins, um refinamento da violência no contexto citadino e sua abrangência também no meio artístico, reverberando num “mundo real”, nos quais, a circunstância ou a casualidade do

suposto crime contra o pudor, tem a tríade principal sustentando as cenas do romance e é constituída por três personagens: o crítico de teatro, Antônio Martins, a moça manca e misteriosa, Inês, que serve como modelo vivo para as pinturas do artista plástico Vitório Brancatti. Este último que aparece na narrativa quase de forma indireta, mas que tem uma importância na história e pode ser uma das peças-chave para uma, entre tantas interpretações.

A narrativa de Martins construída por Sant'Anna se vale da metaficção para atravessar as fronteiras da ficção. Um procedimento frequentemente visualizado entre os escritores da literatura contemporânea. Desta forma, o leitor de *Um crime delicado* recebe ao mesmo tempo uma amostra do discurso literário de ficção contemporânea, o experimentalismo do romance em tom ensaístico e o jogo da obra aberta às conjecturas. Tudo isso engendrando a problemática implícita ao realismo. Conforme Bernardo (2010, p. 52):

A metaficção desconfia da realidade, logo desconfia do realismo. A metaficção desconfia do autor, logo desconfia também do leitor. A metaficção desconfia de si mesma, logo desconfia de qualquer presunção de identidade. Sua característica principal é a autoconsciência, mas uma autoconsciência irônica e, de certo modo, trágica. Ao se voltar para si mesma, ela se põe à beira do abismo.

O imprevisto que o leitor encontra no contexto imediato é que a obra é “assinada” por Antônio Martins, pois além de narrador-protagonista, este se institui como se de fato fosse o escritor e não Sérgio Sant'Anna. O que numa interpretação superficial – e talvez leviana – poderia alguém dizer que o livro é uma autobiografia de Sant'Anna, uma vez que é ele quem deveras escreve. Porém, embora fosse uma hipótese e que Martins fosse um *alter ego* do autor, estaríamos desconsiderando o conceito de metaficcionalidade. Pois, é justamente o sujeito fictício que utiliza esse fenômeno “autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro” (BERNARDO, 2010, p. 9), dando forma ao livro escrito pelo autor real, para relatar uma história fictícia, que entendemos como, criada por Sérgio Sant'Anna. Nessa amálgama entre real e ficção, as histórias dentro da crônica da vida de Martins, o crítico de teatro, a relação do estilo narrativo do narrador-protagonista com as artes plásticas, tudo se passa como se os tracejados dessas obras, tanto o livro quanto, por exemplo, o quadro de Brancatti, tudo se imprimisse em sua consciência e, posteriormente, no processo de composição de *Um crime delicado* em coautoria com o leitor, esses efeitos jorram para fora do livro, compondo assim o simulacro.

O real, o objecto real é suposto ser igual a si próprio, é suposto parecer-se como um rosto a si próprio no espelho – e esta semelhança virtual é com efeito a única definição do real – e todas as tentativas, entre as quais a holográfica, que se apoiam nela, não podem deixar de errar o seu objecto, porque não têm em conta sua *sombra* (e é por isso precisamente que não se parece consigo próprio), essa face escondida onde o objecto se afunda, do seu segredo (BAUDRILLARD, 1991, p. 138, grifo do autor).

Nesse espelhamento, a ficção utiliza seus truques para convencer o leitor, mas

as imagens são ilusionistas. No entanto, Martins está o tempo todo alertando seu leitor sobre isso. Mesmo assim, a ficção ora engana nossos sentidos performando num palco e fazendo do teatro a metáfora do jogo de (des)ilusão. Assim, essa relação entre literatura e realidade se dá por meio de uma “ilusão referencial”, “a questão da representação volta-se então para o do verossímil como convenção ou código partilhado pelo autor e pelo leitor” (Compagnon 1999, p. 110).

Martins, jogando inicialmente para o leitor a ideia de que o romance trataria de um conflito amoroso, imediatamente, logo depois disso, suspende sua resolução e então, a estilo de Bento Santiago, prende o interesse do seu leitor para, enquanto isso, se defender previamente das acusações imputadas a ele. Mas diante do misto de voluptuosidade e crises de consciência, ficamos sem saber ao certo o que aconteceu, já que o narrador-protagonista ora se mostra, ora se oculta pela predominância de pausas reflexivas. Martins também exhibe sua insegurança, além de uma hesitação, chegando quase ao pânico, acompanhadas de uma culpa visceral. Como num caleidoscópio, as imagens que remetem ao crime, afinal, ficam sobrepostas para que cada leitor chegue às suas próprias conclusões.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, acreditamos que o razoável esforço de análise desta obra literária, *Um Crime Delicado* (1997), resultou num bom material, embora, ciente do seu caráter de síntese de uma ampla discussão que tal tema tem a oferecer. Para o que aqui foi proposto e para o que se pretendia alcançar, foi preciso um desdobramento sobre um recorte reduzido da obra de Sant'Anna. Sabemos que, senão, precisaríamos de um projeto de escrita muito maior, visto que os assuntos aqui debatidos têm por essência uma profícua análise em termos para se pensar as contribuições de Sérgio Sant'Anna para a arte contemporânea.

Construir uma linha de pesquisa do texto de Sant'Anna, embora esta análise tendo ainda muitos caminhos a percorrer, deu-nos a oportunidade de observar um profundo senso de experimentação que a narrativa de Sant'Anna tem e como ela é, antes de tudo, estabelecida como um jogo. A perseguição de uma inovação na narrativa, a discussão do papel do escritor, bem como do leitor, a metáfora do teatro como palco da ilusão, do fingimento, a autorreflexão narrativa, a metalinguagem e o desejo de construção de uma nova forma de se contar histórias, tudo isso é deveras fascinante e instigante.

Está claro que Sant'Anna não deixa que seus trabalhos sejam medidos pela régua dos padrões convencionais. Tal como Fernandez (2012, p. 20) define, “os artistas e os intelectuais pós-modernistas estabelecem um novo discurso, mais provocador e audaz, em detrimento de um academismo elitista, e mostram um quadro cultural novo, pleno de indeterminação, ambiguidade, diversidade, diferença e complexidade”. Assim, então,

vemos que o trabalho de Sant'Anna faz dele um artista significativo e por que não dizer imprescindível para se compreender o contexto do pós-modernismo. Suas narrativas vislumbram outras dimensões e realidades e, conseqüentemente, revelam novas formas do romance brasileiro contemporâneo. Sant'Anna utiliza a arte para, inclusive, falar da própria arte e romper com as convenções narrativas, revelando-as de modo a lançar seu leitor ao prosclênio da encenação.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Éditions Galilée, 1991.
- BERNARDO, G. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- CARNEIRO, F. **No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- ECO, U. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Os limites da interpretação**. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDEZ, S. R. F. da S. V.. **A metaficção no romance pós-modernista português**. 2012, 229f. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade do Algarve, Faro, 2012.
- MORICONI, I. (org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- PEREIRA, M. M. **Caminhos contemporâneos – Cortázar e outros destruidores de bússolas**. 2010. 219f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PINTO, S. R. Desmarcando territórios ficcionais: aventuras e perversões do narrador. In: NUÑES, Carlinda F. P. (org.). **Armadilhas ficcionais: modos de desarmar**. Rio de

Janeiro: 7 Letras, 2003.

REICHMANN, B. T. **O que é metaficção? narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional**, de Linda Hutcheon, 2013. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/view/12577920/o-que-e-metaficcao-narrativa-narcisista-uniandrade>>. Acesso em: 26 ago. 2021.

SANT'ANNA, S. **Um crime delicado**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SÜSSEKIND, F. **Papéis colados**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

## VIDRAÇAS E ESPETÁCULOS EM *CONFISSÕES DE RALFO*

Daiane Carneiro Pimentel/Doutora em Letras: Estudos Literários<sup>5</sup>

### RESUMO

O romance *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*, publicado em 1975 por Sérgio Sant'Anna, teatraliza a linguagem do espetáculo e afasta-se da tendência memorialista e subjetivista da literatura produzida na época da Ditadura Militar. Em vez de recorrer ao realismo alegórico ou ao realismo jornalístico, tal obra explora a montagem, a elipse e o humor, o que está em consonância com a (corrosiva) incorporação das tantas vidraças que engendram a espetacularização da sociedade. Vivendo em meio à profusão de imagens veiculadas em filmes, outdoors, jornais, programas televisivos e demais mídias que, no contexto urbano da pós-modernidade, fomentam a cultura de massa, os personagens tornam-se teatrais e posam para lentes reais ou imaginadas. Vidraça que assume um viés especular – assim se configura tal romance metacrítico, o qual, ao mesmo tempo que incorpora elementos da espetacularização, promove, via ironia, uma reflexão sobre eles.

Palavras-chave: Espetacularização; mídias; pós-modernidade.

---

<sup>5</sup> E-mail: d.cpimentel@yahoo.com.br. Daiane Carneiro Pimentel é Doutora em Letras: Estudos Literários pela UFMG. Suas pesquisas voltam-se, principalmente, às seguintes temáticas: fragmentação da narrativa, espaço literário, modernidade, relações interartísticas, livro e obra. Atualmente é professora da FACISABH e do Colégio Loyola. O presente trabalho é uma versão modificada de uma seção de sua tese de doutorado.

## INTRODUÇÃO

Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin (2012, p. 183, grifo do autor) baseia-se no seguinte pressuposto:

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente.

No referido ensaio, Benjamin investiga como a reprodutibilidade técnica modifica as práticas artísticas e impacta a percepção humana. O teórico alemão demonstra que, entre a xilogravura, primeira técnica de reprodução das artes gráficas, e o cinema, técnica em que a reprodução é inerente, a arte paulatinamente perde seu valor de culto e adquire um valor de exposição: em vez da autenticidade da obra única, dotada de aura, os filmes – assim como as fotografias – são criados para serem reproduzidos em larga escala, o que acarreta um esvaziamento da noção de original. Nesse processo de desenvolvimento técnico, a imprensa surge e aprimora-se, e a literatura deixa de ser um produto artesanal para alcançar, então, uma difusão maciça.

As múltiplas formas como, entre o final do século XIX e a década de 1920, a literatura brasileira dialogou com a “paisagem tecno-industrial em formação” são abordadas por Flora Süssekind (1987, p. 15) em *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. Süssekind argumenta que, em tal período, a percepção e a sensibilidade dos habitantes das cidades transformam-se à medida que eles entram em contato, nem sempre de forma harmoniosa, com um horizonte técnico que, passando pelos meios de transporte e pela iluminação, configura-se na difusão da fotografia, da telefonia, do cinematógrafo e do fonógrafo, bem como na expansão do anúncio publicitário e na introdução de técnicas de registro sonoro e de impressão e reprodução de textos verbais, desenhos e fotos. Todos esses elementos relacionados aos novos meios de comunicação não apenas aparecem representados explicitamente em obras literárias, como também enformam a técnica de escritores.

Nesse contexto, muitas são as vidraças que, surgidas com o desenvolvimento técnico, imiscuem-se nas grandes cidades ao longo do século XX: além das vitrines em que se exibem produtos cada vez mais sofisticados e anunciados como indispensáveis, há as lentes de câmeras fotográficas e, logo depois, as lentes de câmeras filmadoras; há as telas de cinema e, algumas décadas depois, as telas de televisão. Segundo Süssekind (1987, p. 134), a introdução da televisão no Brasil na década de 1950 e a ampla utilização do videoteipe e da tevê a cores na década de 1970 acarretaram um “corte mais fundo” nas formas de percepção, sendo essa mudança radical perceptível no fato de, em tal período, a sociedade brasileira ter passado por “um decisivo processo de espetacularização”.



Em outro ensaio, “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, Sússekind (2002) explora as potencialidades da metáfora da vidraça para abordar justamente obras literárias brasileiras que dialogam de forma crítica com a espetacularização proporcionada pelas mídias. Embora o enfoque deste ensaio recaia sobre a década de 1980, é possível identificar em *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*, publicado em 1975 por Sérgio Sant'Anna, o que Sússekind (2002, p. 258) denomina “teatralização da linguagem do espetáculo”, teatralização essa que vai de encontro à tendência memorialista e subjetivista da literatura produzida na época da Ditadura Militar.

*Confissões de Ralfo* foge dos padrões literários hegemônicos da década de 1970, pois contesta o regime autoritário sem recorrer ao realismo alegórico nem ao realismo jornalístico, nos quais as memórias individuais são colocadas em relevo. A via escolhida por tal obra de Sant'Anna foi a da montagem, do corte, da elipse, do humor, da ironia, o que, conforme passo a demonstrar, está em consonância com a (corrosiva) incorporação das tantas vidraças que engendram a espetacularização da sociedade.

De acordo com Sússekind (2002), a vidraça metaforiza a mistura, o lugar de passagem entre a intimidade/o privado e a exposição/o público. Seja por meio de superfícies de vidro transparente, seja por formas de mediação que, apesar de opacas, servem à espetacularização, até mesmo os segredos podem ser perscrutados, de modo que a prosa se converte

[...] em vitrine onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde se cruzam, fragmentárias, velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade (SÜSSEKIND, 2002a, p. 258).

Vivendo em meio à profusão de imagens veiculadas em filmes, *outdoors*, jornais, programas televisivos e demais mídias que, no contexto urbano da pós-modernidade, fomentam a cultura de massa, os personagens da ficção-vidraça tornam-se “cuidadosamente teatrais, meio prevendo um olhar público que continuamente o avaliasse” (SÜSSEKIND, 2002a, p. 262), e passam a posar para lentes reais ou imaginadas. Assim, Ralfo não se vexa diante da suspeita de que, enquanto transa com uma das irmãs gêmeas com quais se relaciona (Sofia e Rosângela), a outra os espreita: “E muitas vezes desconfio de olhares curiosos pelo buraco da fechadura. Que pouco me incomodam.” (SANT'ANNA, 1975, p. 21). De modo análogo, Ralfo e Rute transam com a janela aberta e, em vez de se incomodarem com os binóculos – mais uma vidraça! – de algum vizinho, exibem-se ao suposto público:

A impressão de que alguém nos observa de binóculos, não sabemos de qual dos edifícios. Nós somos o espetáculo e o realizamos com fervor, pena que a eletricidade tenha sido cortada, pois gostaríamos de oferecer ao público uma visão mais nítida (SANT'ANNA, 1975, p. 66).

Em *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*, Luis Alberto Brandão Santos (2000, p. 46), ao referir-se à “vertente espetacular” da cena supracitada, sublinha que “o saber-se observado não surge envolvido em sentimento de vergonha ou

constrangimento, de violação indesejada da privacidade. Pelo contrário, aflora enquanto fonte de prazer”. Ainda segundo o ensaísta, os personagens santannianos têm consciência de serem vistos pois foram concebidos como “imagens, produtos de algum mecanismo de representação: fotografia, vídeo, cinema, teatro, pintura” (SANTOS, 2000, p. 46). Considerando que *Confissões de Ralfo* expressa um desejo de visualidade e flerta com o universo das imagens produzidas e reproduzidas à exaustão na pós-modernidade, Santos desenvolve sua argumentação a partir da figura – mescla de metáfora e conceito – do *olho de vidro*. A inspiração para a construção teórico-crítica de tal figura advém da própria obra santanniana, especificamente do conto “Romeu e Julieta”:

Você amaria um sujeito com um olho de vidro? Ela disse que a venda negra nos olhos até o tornava atraente, misterioso. Ele estava completamente bêbado e falou que as pessoas precisam se conhecer até o fundo. Arrancando o olho de vidro, jogou-o dentro da laranjada dela. Disse que se ela bebesse com o olho dentro do copo, ele ficaria apaixonado para sempre. Ela bebeu (SANT'ANNA, 1973, p. 76).

A cena do *olho de vidro* coloca-se, portanto, como o ponto de partida para Santos (2000, p. 17) investigar “possibilidades e impossibilidades de um diálogo da literatura com a realidade urbana e progressivamente complexa que se impõe, no século XX, a partir da década de sessenta”, ou seja, na pós-modernidade, quando se vive “em um universo de proliferação de imagens, em que a própria concepção de realidade parece se fundir a seu caráter de espetáculo, a suas dimensões virtuais”. Nesse sentido, vale citar que as fotonovelas, tão populares na década de 1970, moldam os desejos de personagens como a secretária Helga, com quem Ralfo trabalha na Poison & Poison and Co.: “E Helga retira-se com olhos sonhadores, apaixonada por seu chefe. Estórias de foto-novelas na cabeça. O grisalho e distinto padrão que, embora casado (mas incompreendido), se apaixona pela secretária.” (SANT'ANNA, 1975, p. 92). Interessante mencionar, também, o trecho em que Ralfo se refere ao fato de o corpo de um suicida na calçada ter-se tornado um espetáculo para os transeuntes: “Mas as pessoas queriam ver apenas as tripas, o espetáculo, e não o homem [...]” (SANT'ANNA, 1975, p. 14).

## 1. TELEVISÃO

Para esse processo de espetacularização da sociedade brasileira, as imagens televisivas desempenharam um papel fulcral. Em “A ficção da realidade brasileira”, Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (2005, p. 100) explicam que, na década de 1970, a televisão, além de tornar-se um veículo de propaganda do regime militar, ajuda a redefinir padrões culturais e comportamentais. O perfil do telespectador comum no Brasil da década de 1970 é traçado por Maria Rita Kehl (2005) em “Um só povo, uma só cabeça, uma só nação”: um homem urbano ou subitamente urbanizado devido à industrialização; morador de uma cidade com mais de 50 mil habitantes, moderno, consumista; feliz com as cadernetas de poupança e com o crédito facilitado, rodeado

de agências bancárias, de supermercados e de outros serviços; convicto do progresso do país, desejoso de ascensão social, mas também um homem endividado, angustiado, assoberbado de trabalho, desinformado, insatisfeito, conformado, um homem que perdeu tanto a imagem que tinha de seu país quinze anos atrás quanto os antigos canais pelos quais se articulava com a comunidade (campinho de futebol, participação sindical, festa de rua, eleições diretas). Para Kehl (2005, p. 409),

A este brasileiro resta o consolo da festa global, resta entrar em cadeia à oito da noite através do Jornal Nacional, ou da novela do momento [...]. A este homem expropriado de sua condição de ser político, resta a televisão como encarregada de reintegrá-lo sem dor e sem riscos à vida da sociedade [...].

Vidraça que assume um viés especular, olho de vidro voltado criticamente a si mesmo – assim se configura *Confissões de Ralfo*, obra que, ao mesmo tempo que incorpora elementos da espetacularização, promove, via ironia, uma reflexão sobre tais elementos. Nesse sentido, as passagens que abordam a televisão desmascaram os pressupostos em que ela se baseia e desconstroem os discursos que são por ela propagados, conforme exemplifica a caracterização da personagem Rosângela:

Rosângela trabalha em programas cômicos de televisão e costuma representar papéis de mulheres gordas e ridículas, dessas que recebem insultos e pastelões na cara. Se Ralfo fosse um homem cruel, diria que os papéis de Rosângela são autobiográficos. Quanto aos programas, são grotescos e obtêm tremendos índices de audiência (SANT'ANNA, 1975, p.19).

É possível supor que, quando, na década de 1970, “um brasileiro qualquer no isolamento de seu lar liga o aparelho de televisão e entra em cadeia com todos os que supõe seus iguais, pelo resto do território nacional” (KEHL, 2005, p. 408), encontre muitos programas como o de Rosângela: cômicos e grotescos – talvez a fórmula perfeita para serem alcançados os altos índices de audiência, como sugere Ralfo no trecho acima. Embora aparente não apreciar os programas, Ralfo, na condição de amante que vive às custas das irmãs, impreterivelmente se senta no sofá e assiste a eles na companhia de Sofia, personagem que, aliás, demonstra fazer questão que Ralfo “veja Rosângela nesses seus momentos mais grotescos. O que é compartilhado com milhões de telespectadores [...]” (SANT'ANNA, 1975, p. 19). Na esteira de Santos (2000), é possível afirmar que se, por um lado, *Confissões de Ralfo* evidencia quão patético é o fato de o público se deixar manipular pelos veículos de massa; por outro lado, a obra santanniana acentua o deslumbramento e o prazer que permeiam a relação do público com a mídia. Nesse sentido, Ralfo, após explicitar que o programa de Rosângela é, ao mesmo tempo, ridículo e prestigiado, aponta, com um tom entre crítico e admirado, para o poder exercido pelas propagandas veiculadas na tevê:

Mas o programa de televisão [de Rosângela] chega ao fim e está na hora do nosso espetáculo particular. Meu e de Sofia. [...] A luz que se apaga sobre a mesinha, ao som de um jingle a respeito de desodorantes íntimos na televisão. E sou obrigado a reconhecer que Sofia cheira bem (deve ser o mesmo desodorante) [...] (SANT'ANNA, 1975, p. 20).

A centralidade da televisão na sociedade pós-moderna é ratificada no “Roteiro turístico de Goddamn City”:

Há milhares deles [de hotéis medianos] na cidade, dispondo dos confortos indispensáveis, inclusive televisores em todos os quartos, valendo informar que Goddamn City conta com uma rede de trinta canais de televisão, ou seja, um canal para cada grupo de um milhão de habitantes (SANT'ANNA, 1975, p. 75).

A grande quantidade de canais televisivos e a possibilidade de assistir a eles até mesmo em hotéis medianos são, portanto, apresentadas, pelo guia, como atrativos para o turista de Goddamn. O guia destaca, ainda, que o turista interessado em ver espetáculos de *strip-tease* nem mesmo precisa sair do quarto do hotel:

Há várias casas especializadas [em espetáculos de *strip-tease*] na cidade, embora este tipo de show esteja em decadência desde que um dos canais de TV resolveu apresentar, com exclusividade e permanência, o que há de melhor no gênero. É o canal 11, que você poderá sintonizar facilmente em seu receptor, evitando assim perder valiosas horas de sua noite, quando é perfeitamente possível assistir, nos momentos de descanso em seu próprio quarto de hotel, ao que há de mais requintado no gênero (SANT'ANNA, 1975, p. 84).

O trecho supracitado sublinha a tendência de a televisão concentrar em si várias formas de espetáculo e almejar tornar-se o único veículo de entretenimento e de informação, a única forma de o cidadão, embora isolado em seu lar, conectar-se com os demais. O cidadão transformado em telespectador não precisaria ir às ruas nem mesmo para frequentar cinemas – outro local que alimenta a cultura de massa –, pois os filmes são transmitidos na tevê: Ralfo atesta que pode “muito bem assistir aos *bang-bangs* nas tardes dos dias úteis, pela televisão” (SANT'ANNA, 1975, p. 24). Ademais, o protagonista relata que, quando ele, Alice e Pancho invadiam casas, este gostava de assistir a filmes na tevê: “Depois, comendo um sanduíche de presunto, Pancho ligava a televisão. Filmes de *cowboys* ou velhas comédias. E Pancho ria muito.” (SANT'ANNA, 1975, p. 178).

Das novelas melodramáticas aos noticiários, passando por filmes, a televisão consegue abarcar as mais diversificadas atrações. Outros programas de grande audiência são os eventos esportivos, como a Copa do Mundo de futebol, e os festivais de canções. Juntamente com a televisão, o cinema, sobretudo por meio dos filmes produzidos pela indústria cinematográfica norte-americana, desempenha um importante papel na definição dos gostos e dos comportamentos dos brasileiros da década de 1970. Em *Confissões de Ralfo*, Pancho e até mesmo Ralfo, tão mordaz ao se referir ao interesse do grande público pelos programas de que Rosângela participa como atriz, revelam apreciar os gêneros filmicos mais populares e comerciais – comédias e *bang-bangs*. Embora Ralfo se refira a películas que foram aclamadas pela crítica e que se tornaram clássicos – “[...] era só entrar ao acaso numa daquelas portas e lá se estaria exibindo *Jules e Jim* [...]” (SANT'ANNA, 1975, p. 67); “[...] nada posso fazer senão assistir, no cinema de bordo, à projeção do filme ‘A Nau dos Insensatos’.” (SANT'ANNA, 1975, p. 30) –, é a linguagem cinematográfica estereotipada que se impõe como padrão a ser seguido pela sociedade – “O grito de atacar

já era esperado por todos, mas mesmo assim e como se nos pegasse de surpresa. Como se eu, principalmente, não pudesse acreditar na realidade desta guerra, cheia de diálogos e gestos estereotipados, cópia de algum filme vagabundo.” (SANT’ANNA, 1975, p. 44).

## 2. TEATRO

Conforme comentado acima, personagens de *Confissões de Ralfo* agem como se estivessem expostos em uma vitrine, como se posassem diante de alguma lente, como se representassem diante de um público. Em certos momentos da *autobiografia imaginária*, os limites entre vida e encenação, entre mundo e palco embaralham-se. Recordo, por exemplo, o trecho (retirado do episódio “Diário de bordo”) em que Ralfo – homem imaginário com uma vida real ou homem real com uma vida imaginária? – convida todos os passageiros do navio para assistir ao “insólito espetáculo” em que ele se desfaria “voluntariamente de sua pequena fortuna, adquirida com um certo sacrifício” (SANT’ANNA, 1975, p. 31). O espetáculo ocorre no cassino do navio e à medida que Ralfo, rodeado por uma “razoável platéia” (SANT’ANNA, 1975, p. 31), aposta todo seu dinheiro. O jogador-ator afirma que necessita “de gestos teatrais e grandiloquentes” e supõe que, caso oferecessem espetáculos “desse tipo, reais: assassinato, suicídio, falências, catástrofes mentais, quando o cérebro de um homem parte – parte-se – simultaneamente em todas as direções”, “os teatros ficariam lotados” (SANT’ANNA, 1975, p. 31).

Já no “Livro VIII: Au théâtre”, Ralfo, em vez de representar em um ambiente cotidiano e não destinado especificamente a cenas teatrais – o cassino do navio ou o sótão que divide com Rute ou qualquer outro local em que está –, sobe ao palco de um teatro e assume, de forma explícita, a máscara de ator diante um numeroso público. Devido à experiência com a teatralização, o protagonista não se intimida: “Apesar da estréia, sinto-me um artista habituado aos grandes espetáculos.” (SANT’ANNA, 1975, p. 187). De acordo com Santos (2000, p. 69), o capítulo em questão, ao aproximar-se do teatro, é uma das evidências de que *Confissões de Ralfo* tenta, apesar de saber que a tentativa é impossível de concretizar-se, “estabelecer uma correspondência entre o gesto de narrar e o de mostrar”. Por meio do flerte com o teatro, “a narrativa não pretende abdicar de suas especificidades, mas tensioná-las” (SANTOS, 2000, p. 69). Segundo Santos (2000), tal tensionamento se volta, no plano da enunciação, à figura do narrador, cuja identidade se torna vacilante.

Ao longo de suas *confissões*, Ralfo apresenta, de fato, uma identidade vacilante – ator nato, ele assume vários papéis, como o de amante, o de ladrão, o de guerrilheiro, o de escritor, e, a certa altura, decide ir para o teatro:

E quanto a mim, finalmente, de novo só e como todos aqueles que, após várias tentativas, não conseguem encontrar sua identidade, só me restava procurar uma profissão em que não é preciso tê-la: o teatro. (SANT’ANNA, 1975, p. 184).

E ali, no teatro, Ralfo possui “um rosto que não se sabe pertencer ao ator ou à personagem” (SANT’ANNA, 1975, p. 212). Em “O caminho circular da ficção (ou: não será outra a verdade?)”, Silviano Santiago (2000), ao debruçar-se sobre *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*, argumenta que os personagens dos contos dessa obra se comportam como atores, o que, conforme venho demonstrando, repete-se em *Confissões de Ralfo*. Dessa forma, a seguinte reflexão de Santiago (2000, p. 18) também contribui para elucidar o processo de teatralização verificado em tal romance:

O personagem, no livro de Sérgio, é ator antes de ser personagem, ou melhor, é personagem sendo ator, é ator sendo personagem, como se sempre o texto de um interferisse no outro, e vice-versa, de tal modo que na montagem final se apresentassem com um único e idêntico texto.

No palco no teatro, Ralfo, narrador-personagem e ator, exacerba o aspecto espetacular, assombroso, sensacional de seus atos e causa um misto de fascinação e repulsa na plateia. Ralfo, então convertido em “*show-man* internacional” (SANT’ANNA, 1975, p. 194), inicia o primeiro ato tocando a inquietante Sonata de Frankenstein; na sequência, faz números de mágica, por meio dos quais realiza secretamente ritos de magia negra. Logo depois, os rumos da apresentação alteram-se: Ralfo escolhe uma espectadora e açoita-a, o que gera tanto aplausos quanto protestos. No interlúdio, ele dança *O lago dos cisnes* com uma mulher e, depois que ela é devorada por um leão, dança tango com o esqueleto que restou da bailarina, diante de um público aterrorizado e incapaz de perceber que é ludibriado por truques ilusionistas. No segundo ato, quando Ralfo devora grotescamente uma farta ceia, novamente os espectadores se dividem – uns riem ou mesmo gargalham, outros sentem repugnância e chegam a deixar o teatro.

No ato final, Ralfo simplesmente olha a plateia, e esse gesto causa enorme incômodo nos espectadores, os quais, a princípio, vão, depois passam a jogar objetos no palco e, por fim, ao perceberem que a maquiagem do ator começa a desmanchar-se entre lágrimas (falsas), fogem às pressas do teatro. Em todas as partes da peça, Ralfo é maquiado como um palhaço estilizado: “Maquilam-me cuidadosamente, o rosto é uma estilização de palhaço.” (SANT’ANNA, 1975, p. 187). Assim como a maquiagem, as atitudes do palhaço são estilizadas por Ralfo, que subverte o caráter lúdico do tradicional personagem circense, na medida em que protagoniza um espetáculo em que o cômico e o absurdo se fundem, beirando o *nonsense*.

Todos os espectadores fogem e Ralfo, que fica só, acaba por ser varrido junto ao lixo deixado no recinto, o que abre duas possibilidades de leitura: a sociedade descarta o espetáculo (metonimicamente representado por quem o protagoniza) porque não está preparada para compreendê-lo? Ou trata-se de fato de um lixo de espetáculo, assim como a maioria das produções que fomentam a cultura de massa? O trecho supracitado leva à suposição de que Ralfo defenderia a primeira opção. Entretanto, a peça teatral parece reafirmar a vacuidade da espetacularização. Sob a perspectiva da segunda alternativa, fica clara a comparação de Ralfo com Rosângela: ambos estão subordinados à lei do espetáculo e exploram a mescla entre o engraçado e o grotesco. Ademais, uma vez que



Sofia, a cantora de ópera, é um duplo de sua irmã gêmea, entende-se que a até mesmo uma arte considerada elevada recai no ridículo:

Mas o que Sofia não parece perceber é que quando vejo Rosângela e seus ridículos trejeitos no vídeo, é também a ela, Sofia, que estou vendo, pois são idênticas. [...] Só sei que Sofia é aquela mulher gorda que morre berrando tragicamente no final, vestida com roupas ainda mais ridículas do que as de Rosângela na televisão. E repletas de plumas, naturalmente. (SANT'ANNA, 1975, p. 19-20).

Seja em uma peça teatral, seja em um programa televisivo, seja em uma ópera, impera a espetacularização, que se converte, portanto, em um fator de coesão no mundo da arte e do entretenimento. *Confissões de Ralfo* explicita que até mesmo o *happening*, expressão artística que surge como altamente transgressora, acaba por se inserir no circuito da cultura de massa em metrópoles como Goddamn. Se o *happening* deveria, em princípio, ocorrer em locais imprevisíveis, em Goddamn há o *Happening-Center*, único local em que tal manifestação artística está autorizada a ser realizada. Ora, os *happenings* tornaram-se mais um espetáculo entre os muitos que existem em Goddamn, onde não faltam cinemas, teatros, casas de shows – entre os quais, os de *strip-tease* –, partidas de gladiadores...

### 3. IMPRENSA

O interesse da mídia em repercutir de modo espetacular os acontecimentos também é referido em *Confissões de Ralfo*. No capítulo dedicado à guerra em Eldorado, Ralfo comenta: “Então os teletipos, os jornais, os noticiários de televisão do mundo inteiro, apresentarão informes vagos e fantasiosos sobre a luta que aqui será travada por nós. As pessoas gostam das lutas românticas.” (SANT'ANNA, 1975, p. 42). Os jornais impressos, embora ameaçados pela televisão, não foram eliminados. Tal como os programas televisivos, eles inserem-se na lógica do espetáculo, além de serem invadidos por apelativos anúncios publicitários. Em *Confissões de Ralfo*, a própria leitura do jornal torna-se um espetáculo, protagonizado, mais uma vez, por Ralfo:

Então leio o jornal matutino para elas, Sofia e Rosângela. [...] A minha entonação teatral de voz – descobro-me um ator – no momento em que leio os crimes macabros ocorridos no sábado, quando todos os habitantes da cidade saíram à rua para divertir-se e embriagar-se. [...] Leio de tudo: os crimes, política (o mundo vai mal, como sempre, e o país não vai nada), esportes, acontecimentos sociais. É preciso manter a família bem informada (SANT'ANNA, 1975, p. 23).

Apesar de geralmente subordinar-se à lógica do espetáculo, a imprensa figura como um caminho profissional para o escritor. Mas até mesmo esse aspecto é alvo do crítico e irônico *olho de vidro* de Ralfo. Enquanto vive em São Paulo às custas das irmãs gêmeas, Ralfo finge que está à procura de um trabalho e que, embora a conjuntura não



seja muito favorável, em breve será admitido: “Oficialmente, estou à procura de emprego num jornal, pois redação de textos é o meu ramo.” (SANT’ANNA, 1975, p. 190).

Na esteira de Santos (2000), entende-se que, em *Confissões de Ralfo*, a linguagem dos meios de comunicação de massa não é nem meramente endossada nem simplesmente condenada. Pelo contrário, “através de uma mimetização entremeada por aguda visão irônica, deixa-se aflorar o que há de fascinante e de grotesco no discurso midiático” (SANTOS, 2000, p. 49). Por conseguinte, enquanto grande parte da literatura brasileira produzida durante a Ditadura Militar aproxima-se do texto jornalístico com o intuito de retratar de forma direta as mazelas que ocorriam no país, o romance santanniano explora outras articulações com o jornal.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No já mencionado ensaio “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, Süssekind (2002, p. 258) emprega o termo “metamídia” para se referir à ficção que, por meio de um diálogo crítico com filmes, *outdoors*, notícias de jornal, rádio, televisão e publicidade, constitui-se como “registro ao avesso da espetacularização da sociedade brasileira” nas décadas de 1970 e 1980. A metamídia configura-se, portanto, em uma época em que proliferam as vidraças, os olhos de vidro, em uma época em que os meios de comunicação de massa servem ao espetáculo. Sob tal perspectiva, em *Confissões de Ralfo*, o impacto das mídias extrapola o plano temático, fazendo-se perceber na própria construção da obra: além das referências irônicas à espetacularização e ao poder conquistado pelos meios de comunicação de massa, verificam-se personagens-figurinos, discurso fragmentado, recursos gráficos inovadores, ruptura com o memorialismo e com o tom naturalista/objetivo. A metamídia promove, pois, a problematização da técnica literária. A partir do diálogo com as tantas vitrines existentes nas metrópoles pós-modernas, a obra *Confissões de Ralfo* realiza um trabalho metacrítico, volta seus *olhos de vidro* para si mesma.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005. p. 97-159.

KEHL, Maria Rita. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005. p.

405-424.

PIMENTEL, Daiane Carneiro. *Espacialidades no romance experimental brasileiro: Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, e Confissões de Ralfo, de Sérgio Sant'Anna*. 2019. 320 f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

SANT'ANNA, Sérgio. **Confissões de Ralfo**: uma autobiografia imaginária. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. **Um olho de vidro**: a narrativa de Sérgio Sant'Anna. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. p. 257-271.

# SÉRGIO SANT'ANNA: O PUCK BRASILEIRO

Janda Montenegro / Doutoranda UFRJ<sup>6</sup>

## RESUMO

Durante toda a sua trajetória como escritor, Sérgio Sant'Anna buscou representar. A representação, a figuração, a encenação, todos esses elementos impulsionavam sua criação para elaborar textos que caminhavam no limítrofe entre ficção e realidade. Particularmente em *Simulacros* (1977), este embate atinge o cume quando os personagens da narrativa participam de experiências supostamente científicas em que interpretam ser outros personagens, e, assim, misturam a realidade da ficção com a ficção da ficção. Essa linha criativa provocadora nos faz pensar em Sérgio Sant'Anna como um escritor Puck – ficcionista cujo propósito é pregar peças nos leitores, tal como o elfo de *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare, fez com os atenienses da peça. Para corroborar nossa hipótese, nos alicerçaremos na pesquisa do especialista David Raposo (2014), sobre o trabalho de Sant'Anna e do psicanalista Carl Jung (2016), e seu estudo acerca da realidade e do sonho.

Palavras-chave: Sérgio Sant'Anna; literatura brasileira; teatro; William Shakespeare; *Sonho de uma Noite de Verão*

---

<sup>6</sup> E-mail: jandamontenegro@gmail.com

## INTRODUÇÃO

Publicado em 1977, o romance *Simulacros* instiga o leitor a adentrar em uma experiência literária que se pretende igualmente científica. A narração se altera e se reconstrói o tempo todo, posicionando Sérgio Sant'Anna em uma categoria de autores brasileiros que pratica bastante o experimentalismo, e, ainda assim, é bem recebido pela crítica, pelo meio acadêmico e também pelo público leitor.

A noção de realidade levantada em *Simulacros* cai por chão a partir do momento em que se perde o referencial do que seria a dita realidade. Em um mundo de relações líquidas e de literatura fragmentária e não linear, “há pouca coisa [...] que se possa considerar sólida e digna de confiança” (BAUMAN, 1998, p. 36). Assim, diante de um romance cujos personagens frequentemente interpretam outros papéis e outros personagens entre si, e também para uma Belo Horizonte fictícia – em cujas ruas chegam a interpretar outras personas para o leitor e para o próprio autor –, somos levados a buscar outras possibilidades de leitura, considerando o que o estudioso Wolfgang Iser indica, ao apontar que “o texto é o processo integral, que abrange desde a reação do autor ao mundo até sua experimentação pelo leitor” (ISER, 1996, p. 13).

Em pouco mais de duzentas páginas, o romance se divide em quatro partes, que chamamos de atos, como comumente se diz na nomenclatura teatral. Em cada parte observamos a evolução e a reação das personagens: ato 1 – simulação propriamente dita, em que o leitor toma conhecimento de que as personagens estão atuando; ato 2 – ambientação do romance e condução da simulação ao extremo, afetando a realidade e a vida particular de cada personagem; ato 3 – potencialização e realização dos desejos mais íntimos; ato 4 – conclusão do romance e do livro do narrador, com seu *grand finale*.

Por conta dessa trajetória no fazer literário, levantamos a hipótese de Sérgio Sant'Anna se comportar como o elfo Puck, da clássica peça *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare, por justamente buscar pingar nos olhos do leitor (e dos personagens) artifícios que nos (os) faça enxergar para além da realidade, aprofundando-nos num sonho em que a ficção e as múltiplas possibilidades da ficcionalização se confundem.

### 1. SIMULACROS E A FICÇÃO DA FICÇÃO

Em se tratando de referências teatrais, observamos em nosso objeto de estudo reflexos do trabalho de William Shakespeare. Há uma menção clara à tragédia *Romeu e Julieta* em uma cena que detalhamos no capítulo anterior, na qual surge o questionamento do peso que um nome próprio tem. Contudo, a influência mais evidente da obra do dramaturgo inglês em *Simulacros* está associada a *Sonho de uma noite de verão*.

Na comédia inglesa, quatro personagens se envolvem em uma armadilha amorosa armada pelo elfo Puck, a mando do Rei dos Duendes, Oberon, que buscava se divertir. Quando Lisandro e Hérnia decidem fugir pela floresta para serem felizes juntos, Helena, a melhor amiga desta – e que ama Demétrio, prometido de Hérnia –, informa-lhe da fuga, visando ficar a sós com ele durante a busca. Puck arma sua artimanha fazendo uso de uma flor mágica, de modo que aqueles que entrassem em contato com ela se apaixonassem pela primeira criatura viva que passasse à sua frente – humano ou não. Quem cai na arapuca é Titânia, Rainha das Fadas, que imediatamente se apaixona por um burro, que na verdade é Fundilhos, um ator que ensaiava uma peça junto com um grupo teatral na mesma floresta. Vale ressaltar que é quando a noite cai e todos adormecem que os sonhos se mesclam com a realidade e a cilada toma lugar.

A trapaça de Puck provoca uma reviravolta nos planos, ocasionando uma troca entre os casais na floresta e culminando em novos enamoramentos. Demétrio e Lisandro, enfeitiçados, se apaixonam por Hérnia, que desconfia ser motivo de troça, ao passo que Helena vê-se subitamente rechaçada. Em *Simulacros*, a transfiguração se dá via um sonho coletivo, em que cada personagem toma outras formas – de bruxa, caverna, herói, Lady Godiva em um cavalo branco etc. –, além de os próprios personagens por vezes se sentirem no corpo do outro, sonhando como se fosse o outro, fundindo-se numa orgia carnal e teatral.

Os sentidos do ser humano são limitados e impedem que apreenda com precisão o que ocorre ao redor, como aponta o psiquiatra Carl Gustav Jung, em seu renomado estudo sobre a psicologia e o inconsciente humano, que aponta que

há aspectos inconscientes na nossa percepção da realidade. O primeiro deles é o fato de que, mesmo quando os nossos sentidos reagem a fenômenos reais e a sensações visuais e auditivas, tudo isso, de certo modo, é transposto na esfera da realidade para a mente. Dentro da mente esses fenômenos tornam-se acontecimentos psíquicos cuja natureza radical nos é desconhecida (pois a psique não pode conhecer sua própria substância). (JUNG, 2016, p. 21)

O embate realidade/ficção aparece no texto brasileiro pelo viés do par realidade/sonho, no qual as personagens deixam momentaneamente de atuar na experiência científica para experimentar a ficção do encantamento, a transmutação em alegorias da natureza, de modo a potencializar suas vontades desconhecidas. Essa cena ocorre no segundo ato de *Sonhos de uma noite de verão* (2007), graças ao inconsciente coletivo – estimulado pela proximidade física e provocado pelas potências sexuais do outro, misturado com o conhecimento geral e o compartilhamento de experiências em conjunto. “Assim, toda experiência contém um número indefinido de fatores desconhecidos, sem considerar o fato de que toda realidade concreta sempre tem alguns aspetos que ignoramos, uma vez que não conhecemos a natureza radical da matéria em si” (JUNG, 2016, p. 21-22).

Ressaltamos, também, que a atração física por um equino figura em ambos os textos. Em nosso objeto de estudo, Vedetinha começa seu relato vendo-se em “uma pradaria muito verde e eu cavalgava um cavalo muito branco” (SANT’ANNA, 1977, 101). Nua, tal qual Lady Godiva, sentia-se “úmida de amor em cima do meu cavalo branco” (SANT’ANNA,

1977, p. 101). O ato de cavalgar estimula-a sexualmente, com a pele do animal roçando seu púbis. Pelas lentes do amor, e não da carne, na peça inglesa o elfo Puck anuncia que “a rainha se encontra loucamente de um monstro apaixonada” (SHAKESPEARE, 2016, p. 42). Trata-se de Titânia, rainha dos elfos e esposa de Oberon, a quem este queria pregar a peça. “Só fica no brinquedo nosso Píramo, em burro transformado. Nesse instante, porém, tendo acordado Titânia, apaixonou-se loucamente do belo monstro que lhe estava na frente” (SHAKESPEARE, 2016, p. 43). A rainha, desperta do efeito encantatório, já não tem mais certeza da experiência vivida: “Meu Oberon, que pesadelo horrível! Quis parecer-me que eu apaixonada era de um asno” (SHAKESPEARE, 2016, p. 57).

No texto de Sant'Anna há uma alternância de corpos – Vedetinha que se vê como Jovem Promissor, que se vê como uma bruxa, que pode ser Prima Dona, e assim por diante.

JOVEM PROMISSOR: Lá do alto eu vi quando a criatura deu o bote. Mas quem era ela, doutor? Algum monstro? Mas como pode um monstro tornar-se, depois, um ser extremamente belo? [...] E foi aí que se deu a metamorfose. A jovem donzela voltava, aos poucos, a ser uma bruxa, enquanto o monstro transformava-se numa pálida e bela criatura, com seus olhos azuis. [...] E o horror, a feiura – todo horror e feiura – se passavam para a donzela, enquanto o monstro, a morte, cumprindo seu papel, se desvanecia. (SANT'ANNA, 1977, p. 104)

No trecho acima, fica evidente a ironia com que Sant'Anna inverte os conceitos de beleza e feiura, tornando belo o monstro e desprezando esteticamente a donzela. Além disso, mais uma vez é palpável a influência da peça shakespeariana na tecitura do romance brasileiro. Como um capítulo à parte dentro do segundo ato, toda essa cena é apresentada em formato de roteiro, com os nomes das personagens indicando a fala de cada um. Ao final, há a designação TODOS, incluindo a fala dos quatro personagens ao mesmo tempo, tal qual uma peça de teatro, sinalizando o tipo de leitura que os atores devem realizar nessa parte. Entretanto, a semelhança estilística entre ambos os textos se limita a isso, pois, como aponta o escritor Stephen King em seu livro de memórias sobre a arte da escrita, “stylistic imitation is one thing, a perfectly honorable way” (KING, 2000, p. 160), Sant'Anna usa a comédia como ferramenta literária para criticar a sociedade, fazendo uso de todas as ferramentas estilísticas disponíveis no ato da criação.

Refletindo sobre a aventura vivida na floresta, Demétrio, Hérnia e Helena comentam a noite anterior:

DEMÉTRIO – Tudo quanto passou se me afigura pequenino e indistinto, como ao longe montanhas que com as nuvens se confundem.  
HÉRMIA – Pareço ter a vista perturbada, todas as coisas enxergando em dobro.  
HELENA – É o que eu digo, também. Achei Demétrio como joia que, embora pertencendo-me, parece não ser minha.  
DEMÉTRIO – Tens certeza de que estamos despertos? Só parece que ainda dormimos, que tudo isto é sonho. (SHAKESPEARE, 2007, p. 60)

A impossibilidade de assegurar o que é realidade e o que é lembrança, a rejeição, a ilusão, o envolvimento amoroso, tudo isso está em jogo dentro das poucas horas dessa noite de verão na floresta em Atenas. Vem-nos à mente a bela imagem do filósofo Arthur

Schopenhauer sobre o mundo: “É um vasto sonho, sonhado por um único ser humano; mas de tal maneira que todos os personagens do sonho sonham também. Assim, cada coisa se encadeia e harmoniza com tudo o mais” (SCHOPENHAUER *apud* CAMPOS, AUGUSTO; CAMPOS, HAROLDO, 1971, p. 112). No romance brasileiro, a confusão se dá através dos relatos individuais dos membros do grupo ao dr. PhD, através dos quais entendemos suas incertezas sobre quem eram e onde estavam durante o momento do sonho.

Então era assim, doutor. Eu, pássaro, voava por um céu incandescente, arremetia com toda a velocidade e sem nenhum medo contra um ponto luminoso no horizonte. [...] Aquela luz, a ludibriar-me, descaía de um lado e depois para o outro; rodopiava loucamente para cima e para baixo. Aquela luz, dr. PhD, seria mesmo uma bruxa? Ou era a Prima Dona? Ou Vedetinha? Ou todas as mulheres e todos os homens e os santos e os demônios e Deus? Quem sabe a fêmea de Deus, dr. PhD? (SANT'ANNA, 1977, p. 102)

Em trechos como o acima destacado, temos a impressão de que é como se Sant'Anna pregasse peças no leitor constantemente ao longo da sua narrativa, transformando seu texto em uma comédia da sociedade do espetáculo, simulada e encenada através do artifício da ficção. Comparativamente, tal como um Puck da literatura nacional, comportando-se de modo semelhante ao arquétipo do *trickster*, que, como destaca o especialista David Raposo, em algumas mitologias é

o arquétipo do enganador, do trapaceiro. Prega peças. É o mensageiro dos deuses, seu lugar é entre o mundo divino e o humano. Essa figura escapa das dicotomias ocidentais da classificação. Não é necessariamente herói nem vilão, nem bom nem mau, não é feminino ou masculino, está no meio. Se camufla nos intervalos da ambiguidade e da amoralidade. Pode ser encontrado nos interstícios da linguagem e da narrativa. (CUNHA *apud* RAPOSO, 2014, p. 17)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A força de criação de Sant'Anna o leva para além da função de escritor e transforma seus textos em enredos experimentais que exorbitam da própria literatura, fundindo diversas artes pelo viés do pastiche e da ressonância de outras obras. O escritor enxerga seus personagens como brinquedos com os quais pode brincar e pregar peças, o que o aproxima da definição do arquétipo do *trickster*, bem como o elfo Puck.

Em claro exercício de humor, o autor trapaceia com seus personagens e carrega junto a percepção do leitor, inserindo-o numa armadilha cognitiva à qual ele próprio não sente ser conduzido. Este é um dos muitos jogos cultivados por Sant'Anna ao longo de toda a sua obra, tal qual assinatura. Por fim, como um epílogo não publicado, é como se o autor se fizesse ouvir através das últimas palavras de Puck na peça:



Se vos causamos enfado  
por sermos sombras, azado  
plano sugiro: é pensar  
que estivestes a sonhar;  
foi tudo mera visão  
no correr desta sessão.  
Senhoras e cavalheiros,  
não vos mostreis zombeteiros;  
se me quiserdes perdoar,  
melhor coisa hei de vos dar.  
Puck eu sou, honesto e bravo;  
se eu puder fugir do agravo  
da língua má da serpente,  
vereis que Puck não mente.  
Liberto, assim, dos apodos,  
eu digo boa-noite a todos.  
Se a mão me derdes, agora,  
vai Robim, alegre, embora [Sai].

(SHAKESPEARE, 1981, p. 73)

Não há dúvidas, portanto, de que Sérgio Sant'Anna fez de sua escrita uma máquina de pregar peças nos leitores, constantemente pensando em como reinventar seus truques e provocar personagens e leitores a buscar saídas alternativas para além da linearidade do romance. Feroz instigador da recepção literária, Sant'Anna não tinha dúvidas de pingar em nossos olhos a substância de sua escrita para que constantemente lêssemos para além das linhas datilografadas. E, tal como todo artista teatral, sai de cena quando o mundo perde seu encanto.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. **Panorama do Finnegans Wake**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**, v. 1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2016.

KING, Stephen. **On writing**. A memoir of the craft. Nova York: Scribner, 2000.

RAPOSO, David de Sousa Alves. A cidade e a subversão em *O livro de Praga: narrativas*

*de amor e arte*, de Sérgio Sant'Anna. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro, UFRJ, v. 6, nº 12, dez. 2014, pp. 17-33. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17214/10500>. Acesso em: 16 junho 2018.

SANT'ANNA, Sérgio. **Simulacros**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma noite de verão**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 2007.

Seminário Sérgio Sant'Anna

Caderno de Artigos

2022

realização



apoio

extensão  
UFRJ