

Universidade de Brasília
Instituto da Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

O Gesto Literário em Três Atos:
a narrativa de Sérgio Sant'Anna

Igor Ximenes Graciano

Orientadora: Profa. Dra. Regina Dalcastagnè

Brasília
2008

Dissertação apresentada ao Departamento de
Teoria Literária e Literaturas da Universidade
de Brasília para a obtenção do título de Mestre
em Literatura.

Linha de pesquisa: Representação na literatura
brasileira contemporânea

Banca examinadora:

Profa. Dra. Regina Dalcastagnè

Prof. Dr. Luis Alberto Brandão Santos

Prof. Dr. André Luís Gomes

Prof. Dr. João Vianney C. Nuto (Suplente)

Agradecimentos

Agradeço

aos meus pais, Vicente e Cleonice, pelo amor incondicional, pelo apoio incondicional;
aos amigos de sempre e aos eventuais, pelas boas discussões nos bares de sempre e nos possíveis;
a Regina Dalcastagnè, pela leitura interessada deste texto (e outros), e pela orientação sensível, generosa;
a Jéferson Assunção, pelo embate produtivo;
a Dora, Jaqueline e Gleice, pela gentileza e atenção dispensada ao longo destes dois anos;
à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo subsídio que propiciou a dedicação a este estudo.

Sumário

Resumo	05
Résumé	06
Ante-sala do gesto ficcional:	
Antes do gesto	08
Um discurso sobre a representação	10
PRIMEIRO ATO	
A insuficiência do gesto literário:	
Uma janela	14
As paisagens realistas	20
Um romance em gestação.....	22
Cenários de uma paisagem impossível.....	29
Uma janela, várias paisagens.....	37
SEGUNDO ATO	
A encenação do gesto literário:	
Um palco	41
Em cena, a personagem encena	42
O exemplo de Emma Bovary	47
A paisagem desumanizada.....	48
O autor, a personagem.....	54
O exemplo de Capitu	60
O baile de máscaras ou: algumas vozes em falsete	62
TERCEIRO ATO	
As possibilidades possíveis do gesto literário:	
O último ato.....	67
A escrita de si para o outro	71
Trinta pares de olhos.....	77
Com os olhos do monstro: um estudo de caso	80
Para além dos olhos do monstro	84
Depois do último ato	85
Depois do gesto:	
Outro gesto	90
Uroboros.....	93
Referências bibliográficas.....	95

Resumo

As narrativas de Sérgio Sant'Anna caracterizam-se, nos termos de Hayden White, pela consciência autoreflexiva, na medida em que estão invariavelmente voltadas para seus próprios mecanismos de representação do mundo e dos outros. Sendo assim, o gesto literário – a exposição, no texto ficcional, das dificuldades e implicações da escrita inventiva –, surge como tema central na obra do escritor carioca. A fim de analisar esse aspecto em sua produção literária, dividiu-se o trabalho em três capítulos, cada um com três aspectos do gesto literário em Sant'Anna. No primeiro, há uma discussão sobre os limites desse gesto, sua insuficiência, seja como expressão dos anseios de uma geração, seja como prática aquém de outras modalidades artísticas, em especial as artes plásticas.

Em seguida, o foco recai sobre as narrativas em que o resultado do gesto literário aparece como farsa. Diferentemente da discussão do primeiro capítulo, em que se narra a insuficiência da expressão literária, o questionamento principal agora está na legitimidade dessa expressão, uma vez que as narrativas são concebidas como puro artefato, onde as personagens não passam de máscaras forjadas pela voz autoral.

Por último, a leitura se volta para as obras em que se especula sobre o quanto o discurso ficcional extrapola o espaço da literatura, revelando as relações dos indivíduos no “mundo real”. Nessas obras, é patente a tentativa do narrador de aproximar o leitor para sua perspectiva, quando a narrativa assemelha-se a um jogo em que o prêmio é a cumplicidade entre um e outro. Com isso, sugere-se uma via de mão-dupla entre vida e imaginário, de modo que um constitui e é constituído pelo outro, vice-versa. Como afirma Carlos Santeiro, personagem de *Um romance de geração*, trata-se das “possibilidades possíveis” do texto para além do texto, já que o acordo entre autor e leitor carrega muito dos pressupostos das diversas instâncias discursivas, ficcionais ou não.

Résumé

Les récits de Sérgio Sant’Anna se caractérisent, dans les mots de Hayden White, par la conscience auto-réflexive, dans la mesure où elles sont invariablement tournées vers leurs propres mécanismes de représentation du monde et des autres. Ainsi, le geste littéraire – l’exposition, dans le texte fictionnel, des difficultés et des implications de l’écriture créative –, surgit comme un thème central dans l’oeuvre de l’écrivain carioca. Afin d’analyser cet aspect de sa production littéraire, ce mémoire a été divisé en trois chapitres, abordant chacun une facette du geste littéraire chez Sant’Anna. Le premier présente une discussion sur les limites de ce geste, sur son insuffisance, aussi bien en tant qu’expression des aspirations d’une génération, qu’en tant que pratique artistique, s’avérant inférieure à d’autres modalités expressives, en particulier aux arts plastiques.

Dans le second chapitre, le regard est porté sur les récits dans lesquels le résultat du geste littéraire apparaît comme une farce. Contrairement à la discussion du premier chapitre, où l’on abordait l’insuffisance de l’expression littéraire, le questionnement principal porte ici sur la légitimité de cette expression, une fois que les récits sont conçus comme un véritable simulacre, où les personnages ne sont rien d’autre que des masques forgés par la voix de l’auteur.

Le dernier chapitre traite des récits dans lesquels l’auteur spéculé sur la portée du discours fictionnel qui extrapole l’espace de la littérature, dévoilant les relations entre les individus dans le “monde réel”. Dans ces oeuvres, il est évident que le narrateur essaie de rapprocher le lecteur de son point de vue, le récit ressemblant alors à un jeu dont la récompense serait la complicité établie entre l’un et l’autre. Une voie à double sens entre la vie et l’imaginaire serait ainsi suggérée, où chacune à la fois constituerait et serait constituée de l’autre. Comme l’affirme Carlos Santeiro, personnage de *Um romance de geração*, il s’agit des “possibilités possibles” du texte au-delà du texte, vu que l’accord tacite entre l’auteur et le lecteur reprend beaucoup des pressupposés des différentes instances discursives, fictionnelles ou pas.

*Como pode existir algo que, embora existente,
não possui o caráter de realidade?*

Wolfgang Iser

Psicologia da composição

VII.

*É mineral o papel
onde escrever
o verso; o verso
que é possível não ler.*

*São minerais
as flores e as plantas,
as frutas, os bichos
quando em estado de palavra.*

*É mineral
a linha do horizonte,
nossos nomes, essas coisas
feitas de palavras.*

*É mineral, por fim,
qualquer livro:
que é mineral a palavra
escrita, a fria natureza*

da palavra escrita.

João Cabral de Melo Neto

Ante-sala do gesto literário

*Nesta escrita, em que sinto em
minha mão a leveza do “outro”.*

Sérgio Sant’Anna

Antes do gesto

Não havendo a pretensão de se representar o “real”, pelo contrário, declarando-se a intenção explícita de rechaçá-lo, para que assim avulte o caráter parcial de toda representação, as personagens de algumas narrativas contemporâneas prescindem de sua profundidade “humana”, apresentando-se quase sempre como artefatos discursivos que, se superficiais em sua caracterização como indivíduos, são entretanto carregadas de sentido para o desvendamento da narrativa, do narrador.

Dentro desses pressupostos, a obra de Sérgio Sant’Anna desponta em meio às discussões sobre a representação ficcional na literatura brasileira produzida após o golpe militar de 1964. Suas narrativas figuram entre as que enfocam o problema de utilizar-se da instância literária como meio de se falar em nome do outro, no intuito de testar os limites da tomada de voz pela prosa de ficção. Na ambigüidade dessa modalidade discursiva, em seu aspecto mais movediço, Sant’Anna exercita um relativismo extremo, no sentido de que sua narrativa não se apresenta como ficção per si, mas como uma possibilidade de ficção dentre as inúmeras que por ventura possam vir a ser escritas.

Em Sant’Anna, o outro é definitivamente inalcançável porque será sempre um construto, daí a figura do narrador cético/cínico. A impossibilidade desse “alcance” se resolve (ou tenta se resolver) pelo esgarçamento da prática literária, que desponta não só como tema, mas como alegoria consciente das possibilidades representativas do discurso inventivo. Nega-se com isso não a representação em todas as facetas, mas aquela que se pretende neutra, reveladora do outro em sua completude. Afinal, em princípio não há o que revelar, no sentido de se encontrar uma verdade imanente aos fatos narrados, naquilo que se apresenta como simulacro, farsa onde a aparência é de fato tudo que possa haver. O que se torna passível de revelação, contudo, é nada mais que a lógica constituidora desse

simulacro; em outras palavras, o que se põe à prova é o que subjaz à voz do narrador: sua imaginação inventiva, seu gesto literário esmiuçado no espaço da ficção.

Diante desses fatores pode-se deduzir que a negação da representação realista ou, o que é equivalente, a representação abertamente fictícia, se diz muito do ceticismo do narrador de Sant'Anna no que se refere a “falar pelo outro”, também leva a um impasse, o qual constitui o problema fundamental de sua narrativa: *no espaço da ficção, ou toda representação é legítima, posto que é invenção, ou nenhuma o é, exatamente pelo mesmo motivo*. O que garante a validação social das representações ficcionais, já que elas reverberam vozes francamente forjadas por uma instância autoral? Caso contrário, não se trataria de ficção, mas de narrativas mais vinculadas ao “real”, como a história e o ensaio, em que a imaginação criadora não se apresenta como fator fundamental.

No conto “Dois cadáveres para uma loira” vê-se “dois homens e uma mulher, cujos nomes podem ser, perfeitamente, Tatiana, Maldonato e Jan. Estão diluídos na obscuridade, talvez na madrugada, ou porque se encontram num porão. Mas se presume que Tatiana é bonita, por causa do nome – Tatiana – e do mistério que a cerca” (Sant'Anna, 1997: 119). Observe-se que o uso das expressões “talvez”, “podem”, “ou” e “se presume” em uma descrição indica não o que poderia parecer a imprecisão do ponto de vista do narrador, mas, pelo contrário, seu total controle na arquitetura da narrativa, sua voz como único elemento palpável da história das personagens que sequer são humanas, já que, ao fim do conto, expõe-se sua aparência sempre volúvel, seu caráter puramente ficcional “enquanto personagens de um livro que ainda não foi escrito”. Maldonato, Jan e Tatiana parecem inconcebíveis se imaginados fora das páginas de um livro, pois a vida, em seus fatos mais intensos ou triviais, jamais caberia na abstração de um conto literário. É preciso salientar, porém, que para refutar a vida na ficção, recorre-se necessariamente a esta, ainda que por meio de três possibilidades de personagens, três espectros de uma narrativa possível.

Em “Dois cadáveres para uma loira” – assim como em quase toda sua obra –, Sant'Anna ressalta o caráter arbitrário das diversas paisagens literárias. O narrador, consciente de seu lugar, vê-se como que hesitante em dar vida a suas personagens, privando-as de toda materialidade para explicitar sua própria inconsistência ao tratar de identidades alheias, do mundo “exterior” ao enquadramento da ficção.

Remetendo-se à teoria literária francesa, principalmente a Roland Barthes, que “julga que toda literatura dissimulava sua necessária condição abstrata” (Compagnon, 1999: 108), pode-se concluir que Sant’Anna faz justamente o oposto, ao enfatizar a condição de construto da obra literária. É no fio da navalha do discurso ficcional, em seu caráter mais dúbio, que se encontra o dilema da representação em suas narrativas; dilema que excede o texto, já que diz também das relações sociais e suas conseqüências no mundo contemporâneo, e que extrapola a premissa do mundo “real”, em que as representações e autorepresentações cotidianas se dão à maneira da ficção, que concebe o eu e o outro.

Um discurso sobre a representação

Por ser eminentemente romanesca, narrativa, a discussão da representação na obra de Sérgio Sant’Anna está inevitavelmente vinculada às questões do gênero em que ela se insere. O problema central referente à legitimidade da representação literária tem no narrador seu elemento mais importante, já que é através do seu olhar que a narrativa se realiza, pois tudo, da caracterização do espaço à construção das personagens, depende da sua perspectiva privilegiada. O narrador é quem, portanto, se revela na ficção, de maneira que a ficção se abre como uma janela com vistas ao narrador, pois a partir do referencial da narrativa constitui-se o discurso autoral em sua verdade ideológica, íntima, não factual. O narrador, ao narrar o outro, termina por narrar a si próprio.

Dialeticamente, o narrador é problematizado (pela instância autoral) ao mesmo tempo em que ele próprio problematiza seu papel quando representa o mundo. Ou seja, enquanto elemento da narrativa, o narrador (quase sempre um escritor) toma uma postura autoreflexiva, de tal forma que o fato narrado se esvai em meio às suas conjecturas e indagações: “Não, não dá mais. Perdi o tesão. Perdi o tesão desde o dia em que percebi o quanto as palavras eram falsas, tão falsas como essa vodka aqui (...). Que, uma vez descrito em palavras, um seio deixa de ser um seio” (Sant’Anna, 1980: 44). O entrave diante da matéria narrável, se estanca a história a que se propunha contar, abre espaço para uma reflexão que, partindo do narrador, investiga o estatuto da prosa literária, seu papel enfim, quando não sua especificidade, em meio às outras modalidades discursivas.

Esse entrave, por seu lado, também guarda um caráter dialético, pois declara-se a insuficiência do gesto literário no espaço do texto literário, de maneira que, talvez, a

expressão da insuficiência seja plena somente por meio do discurso ficcional. A despeito de se aprofundar tal aspecto neste momento, o que se almeja é expor a indagação subterrânea em boa parte de suas narrativas: o que, entre as diversas modalidades discursivas, leva à escolha do discurso ficcional? Diante de narradores ora conjecturando indefinidamente sobre o destino e a condição de suas personagens, ora evitando abertamente uma representação realista, avulta ainda outro dilema: por que afinal escrever ficções? A tentativa de resposta a estas questões parece sugerir uma espécie de *engajamento pelo literário em detrimento às formas retóricas*, ao menos no sentido de tentar descobrir a motivação do discurso ficcional, o que significa dizer sua busca irremediável na constituição do sujeito, como se o imaginário, para além do nosso espelhamento na ficção, como uma segunda natureza, fosse a própria maneira pela qual nos inserimos no mundo, imaginando-nos assim como imaginamos/construímos o outro.

Há de se ressaltar, mais uma vez, que o desenvolvimento dessa hipótese deve ocorrer no interior de uma discussão sobre o gênero romanesco, haja vista ser este o gênero que Sant'Anna se utiliza e coloca em questão, como tema. Ao focar as possibilidades e procedimentos da prosa literária, seus narradores acabam por se aproximar da concepção de prosa romanesca como fenômeno plurilíngüe, nos termos de Bakhtin: “O plurilinguismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução), é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*, que serve para refratar a expressão das intenções do autor” (Bakhtin, 1998: 127). Em outras palavras, as vozes representadas no discurso ficcional – seja das personagens, seja de quem conta a história – dizem na verdade da instância autoral que organiza a narrativa. Portanto, saindo do círculo de atuação do narrador, que é tão-somente mais um dos elementos estilísticos da prosa literária, pode-se estender os questionamentos acima formulados ao próprio autor Sérgio Sant'Anna, pessoa física, sobre o porquê de sua escolha conflituosa (e recorrente) pelo discurso ficcional.

Em meio a essas indagações, constata-se que o gesto literário é mais do que um movimento autofágico, já que se trata de um ato solitariamente compartilhado, uma ação que repercute além da sua imanência. Portanto, no decorrer das próximas páginas, cada vez que se referir a gesto literário, o que se tem em vista não é o que resulta no objeto artístico (este, no caso desta dissertação, será a ficção de Sant'Anna), mas o que ressalta em meio ao processo criativo, suas escolhas, seus limites. Entende-se, com isso, que as narrativas de

Sant'Anna trazem como tema sua própria (e por vezes dolorosa) feitura, em que o autor se autorepresenta como escritor, porém não para tratar unicamente de si, e sim da sua relação com o mundo por meio do discurso ficcional. Representado, percebe-se que o gesto literário extrapola seu aspecto privado porque desde seu íntimo se lança ao outro, constituindo-se à sombra das paisagens reais para conceber “irrealidades” convincentes.

Esse mostrar-se em si das narrativas acaba por trazer para o escopo da prosa de ficção um claro aspecto de representação dramática, na medida em que a cena narrada apresenta-se como *cena encenada*, em que tudo que se mostra – em particular as personagens – mostra-se consciente desse olhar do outro, o leitor, que observa seus movimentos. A idéia de gesto, se tem como princípio a discussão acerca dos limites do fazer literário, acaba apelando para uma expressão francamente farsesca, pois as narrativas são concebidas como puro artefato, onde as personagens não passam de máscaras forjadas pela voz autoral. Máscaras sob as quais há sempre outras máscaras, nunca a face do sujeito uno, em sua verdade essencial, despojado de qualquer artifício ou contradição.

Assim, em três atos o gesto literário se descortina: primeiro na constatação de sua insuficiência em abarcar o mundo, seus habitantes; depois quando explicita sua “casa das máquinas”, dando a ver seu aspecto puramente inventivo; por fim, quando se concretiza no ato da leitura, no momento em que o narrador busca aproximar o leitor para sua perspectiva, de modo que a narrativa assemelha-se a um jogo no qual o prêmio consiste em conquistar-lhe a cumplicidade. Com isso, Sant'Anna sugere uma via de mão-dupla entre vida e imaginário, de modo que ambos se confundem, interpenetrando-se. Como diria Carlos Santeiro, personagem de *Um romance de geração*, trata-se das “possibilidades possíveis” do texto para além do texto, já que o acordo tácito entre autor e leitor durante a leitura carrega muito das implicações das diversas instâncias discursivas, ficcionais ou não.

PRIMEIRO ATO

I. A INSUFICIÊNCIA DO GESTO LITERÁRIO

*O ficcional é um princípio fundado
cuja regra básica é duvidar de si mesmo.*

Luiz Costa Lima

Uma janela

A janela como metáfora primordial. Carrega consigo a idéia de divisão – uma vez que supõe dois espaços, o de dentro e o de fora –, porém de dois espaços em comunicação, a qual se dá justamente pelo recorte revelador: a janela é o que dá a ver, mostrando o quanto possível através de seu campo. Espécie de tela em movimento, expõe ao mesmo tempo que limita; diz da paisagem no momento em que a reduz. A janela, enfim, como metáfora de uma condição dialética; um entre-lugar de lugares possíveis.

“Pela janela”, conto inaugural de *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, carrega implicitamente a metáfora para ilustrar uma questão de alcance mais amplo do que o circunscrito às obras de Sérgio Sant’Anna, mas que, a partir delas, e por ser elucidativa quanto a elas, torna-se útil à sua compreensão. Neste conto a janela não é, em princípio, metafórica. Situa-se em um edifício do Rio de Janeiro, “na praia do Flamengo”. Uma janela entre muitas. Postado a sua frente está o “homem” que, ao observar a paisagem, a descreve para sua mãe, cega, situada no interior do apartamento. Após a pergunta sobre “como é que está lá embaixo”, o homem, “meio nervoso”, dá início ao relato: “As pessoas estão voltando cansadas do trabalho e pisam e esbarram umas nas outras e correm na frente dos carros e os motoristas buzina o tempo inteiro e xingam todo mundo e está um calor terrível e parece que não vai chover de jeito nenhum e no dia que chover a senhora já viu: vai ser daqueles temporais que inundam o Rio inteirinho” (Sant’Anna, 1997: 65).

A despeito do prosseguimento da narrativa, a situação é, por si só, paradigmática. À metáfora inicial da janela – que expõe e limita já pelo seu recorte, seu enquadramento – agrega-se a figura do intérprete, alguém que de certa forma traduz a paisagem para quem não possa percebê-la por sua própria iniciativa, ou, em se tratando do conto em questão, sua capacidade. Por ser cega, por não ver, a mãe depende do olhar do filho para saber do mundo, é ele quem “dá a ver”, no limite do que, pela janela, é possível ver. Percebe-se aí, no que se refere à recepção da paisagem pela mãe, uma dupla mediação: a imposta pelo

relato do filho, que por sua vez é limitado pelo enquadramento da janela, seu lugar no espaço urbano. Ainda que ele possa ver perfeitamente, essa visão é sempre imprecisa, já que se trata de um olhar humano, capaz, contudo, de apreender somente uma fração da realidade confrontada. A respeito do olhar e suas implicações na narrativa de Sant'Anna, Luis Alberto Brandão Santos afirma que

toda narrativa veicula um olhar: certo modo de ver, conceber, transitar no espaço daquilo que é narrado. Toda narrativa constitui, assim, um narrador, que a torna possível, que a cria e, simultaneamente, é criado por ela. O olhar de um narrador impulsiona, através de seus movimentos, toda narrativa. No entanto, há certas narrativas que se alimentam do desejo de ressaltar tais movimentos, de vasculhar suas nuances, explorando as possibilidades e limitações do olhar, transformando-o em objeto a ser exaustivamente indagado. (Santos, 2000: 25)

O olhar jamais é passivo, mas constituidor do objeto, na medida em que, ao voltar-se para a paisagem, sempre *vê mais* do que a própria paisagem, porque dá tudo de si nessa empreitada. Obviamente que há aí um conceito de olhar que foge ao senso comum, já que o seu gesto, na acepção mais corriqueira, implica na capacidade de “captar” o objeto em sua integridade, a partir do ângulo e da luz em que ele se apresenta, numa relação passiva. O olhar descrito por Santos, pelo contrário, atua sobre o objeto, o “impulsiona”, desvirtuando assim a função e o conceito de olhar a partir de uma perspectiva pictórica, puramente visual. O resultado desse olhar é sempre um discurso, pois toda imagem mostra-se por meio da fala do filho, sua voz: “Se a palavra ‘imagem’ remete à questão do realismo mimético, ‘voz’ invoca um realismo de delegação e interlocução, uma fala situada entre o ‘quem fala’ e o ‘para quem fala’” (Ella Shohat & Stam, 2006: 310).

O que é notável na situação descrita no conto é a alegoria possível do pacto estabelecido durante o ato da leitura. O mundo, de um lado, objeto da representação literária; a janela, como possibilidade de percepção desse objeto, o canal aberto à paisagem; o intérprete dessa paisagem, seu narrador, enquanto voz que a realiza; e, finalmente, o leitor, receptor do mundo representado, um mundo com o qual só se pode ter contato a partir da mediação do narrador. Pela janela faz-se a narrativa, por ela constituem-se narrador e leitor, elementos intrinsecamente relacionados e dependentes de tal maneira que, na falta de um deles, ambos perdem sua função. Nestes termos, tem-se nada mais que o mecanismo de comunicação, com seus elementos e funções correspondentes, conforme o

modelo de Jakobson. A despeito, porém, de se discutir o processo de comunicação em seus diversos aspectos, quer-se antes focar sobre o que, no âmbito literário, configura-se como problemático: a transposição da paisagem em suas variantes ficcionais.

Grosso modo, a questão recai não exatamente na paisagem e seu posterior relato, mas no filtro (lente?) existente entre os dois, no “desvio” causado pela voz que transforma o mundo em texto, o outro em personagem: o narrador. É sobre o intérprete da paisagem que recai toda desconfiança, uma vez que, ao leitor, “cego”, dependente portanto do seu olhar, resta sempre a dúvida quanto à veracidade do que lhe é narrado. Voltando ao conto, há desde o início uma tensão entre mãe e filho, tensão essa mais visível no filho, que, “meio nervoso”, “espantado de verdade”, “ofegando”, “suando e tremendo como se fosse ter um ataque”, exaspera-se à medida que a mãe faz as perguntas e, implicitamente, lhe solicita o ofício de narrar. A causa do nervosismo, ou uma das causas, se não a principal, é o filho mais velho, o predileto, Mário. A mãe não só deseja saber sobre “como está lá embaixo”, a ela interessa saber principalmente do filho ausente, como ele estava da última vez em que apareceu, o presente que seu irmão lhe daria no Natal, que se aproximava, e quando iria voltar, surgindo por ventura no recorte da janela: “No caso de você ver ele lá embaixo na calçada, voltando para casa. Aí você me avisa: se vir um homem de camisa vermelha caminhando nesta direção” (Sant’Anna, 1997: 68). Vermelha era a camisa que Mário usava na última vez que viera visitá-los, no aniversário da mãe, quando lhe trouxera “flores e uma caixa de bombom”. O narrador está nervoso porque é preterido:

- De que é que a senhora está rindo, mamãe? A senhora acha que eu sou algum palhaço?
- Não é nada, meu filho. Eu estava lembrando de vocês dois: você e o Mário. Vocês sempre foram assim, diferentes um do outro. Você nervoso e preocupado e o Mário sempre de bom humor. O Mário era um menino levado, mas de bom coração. Ele puxou o pai.
- E eu, mamãe: o que é que eu sou. Eu fico aqui tomando conta da senhora e o Mário é quem tem um bom coração? E eu, mamãe? E eu?
- Você também, filho.
- Eu o quê?
- Você também tem um bom coração. Só que no Mário a gente nota isso mais. (Sant’Anna, 1997: 67)

O diálogo é incisivo por dois motivos: no plano da diegese, porque revela o teor da relação entre as duas personagens, porém, dentro da análise que aqui se propõe fazer, porque diz exatamente dos termos com os quais configura-se o jogo narrativo, dentro, é

claro, da moldura ficcional na qual ele se desenvolve. Não se pode perder de vista que, ao se apontar o filho como narrador, deve-se antes ter em conta que se trata na verdade de um narrador, também ele, narrado. Existe uma instância autoral, um narrador em terceira pessoa, que abarca a narrativa empreendida pelo filho e recebida pela mãe, caracterizando o que Jacyntho Lins Brandão entende como enquadramento: “É importante sublinhar que essas narrativas enquadradas, além de oferecer os instrumentos para uma técnica construída sobre o suspense e avessa a relatos lineares, respondem a *uma necessidade de encenação da própria narração*” (grifou-se) (Brandão, 2005: 137).

Um claro jogo de metalinguagem onde a metáfora inicial da janela se desdobra. O narrador principal, por assim dizer, “enquadra” um segundo narrador a partir de sua janela (aqui, sim, entendida como metáfora do olhar), representado-o. Conforme a assertiva de Brandão, essa “necessidade de encenação da própria narração” toma um caráter quase didático no conto de Sant’Anna, já que anuncia um dado marcante de suas obras: o espelhamento. Não há narrativa, em Sant’Anna, que não esteja voltada criticamente para si, refletindo-se como se diante do espelho. Em “Pela janela”, o narrador, a princípio ausente, neutro, enquadra não por acaso um outro narrador, ainda que involuntário, é bem verdade, mas que não pode fugir da janela em que foi flagrado: a mãe cega precisa saber da paisagem. Há a encenação do gesto literário e, neste, a sublimação das vozes que narram.

O jogo narrativo é instaurado, e seus termos são perversos. A mãe é dependente do filho para ver/ler o mundo, no entanto pode subjugar-lo, comparando-o ao irmão, rindo de seu nervosismo. Como já dito, o narrador é preterido não necessariamente de sua função, mas preterido como pessoa, o que causa, em se tratando da relação entre as partes – mãe e filho – uma instabilidade latente. A dependência da mãe não a impede de encarar o filho de maneira crítica. O narrador, como poderia se supor em um primeiro momento, não está com o jogo ganho. Para que a narrativa tenha prosseguimento, é necessário que o leitor dela participe ativamente, ora aceitando e apreendendo o que lhe é dito, ora impondo seus valores, suas prerrogativas. Como bem afirma Compagnon, “a experiência da leitura, como toda experiência humana, é fatalmente uma experiência dual, ambígua, dividida: entre compreender e amar, entre a filologia e a alegoria, entre a liberdade e a imposição, entre a atenção ao outro e a preocupação consigo mesmo” (Compagnon, 1999: 164). A

interdependência das partes não implica necessariamente mútua colaboração. O jogo narrativo, como qualquer jogo, pressupõe um vencedor.

Diante da janela, o narrador, porém, pode utilizar-se de uma última cartada. Queira ou não, a paisagem está sob o seu domínio, pelo menos durante o ato da narração. É a partir do registro captado pelo seu olhar que a mãe, cega, saberá dos acontecimentos somente percebidos pelos sons advindos da rua. O filho, Humberto, “olhava lá para baixo e tinha tapado os ouvidos. E ele viu direitinho quando um senhor de terno, chapéu na cabeça e bengala foi atropelado. A freada foi violenta, mas o ônibus vinha correndo demais. Não dava mesmo para parar. A velha gritou, quando ouviu a freada” (Sant’Anna, 1997: 70).

O jogo narrativo chega em seu momento culminante. O narrador principal nos mostra a cena *tal e qual* ela ocorreu, pelo menos assim é o que parece: “um senhor de terno, chapéu na cabeça e bengala foi atropelado”. E não só registra a cena, mas também, e principalmente, o fato de o homem, o filho, tê-la visto “direitinho”. *O narrador do conto denuncia o narrador no conto*. Ambos viram a mesma cena. A velha, no entanto, não pôde ver, restando a ela somente o som da freada, nada mais. É neste instante que se dá todo o propósito da narrativa. Ao querer saber do acidente, logo após o filho afirmar ter visto “tudo”, a mãe questiona sobre como o homem atropelado está vestido:

O homem ia responder logo, mas depois parou, olhando lá para baixo. O homem começou a descrever para a velha:

– Camisa vermelha, mamãe. Mas não se preocupe que não deve ser ninguém conhecido. Todo mundo no Rio usa camisa vermelha.

O homem, agora, olhava diretamente para a velha. A voz dela saiu aflita:

– E a calça, Humberto? A calça. De que cor é a calça?

– Não sei, mamãe. Já está quase escuro e não dá pra ver direito. E o homem ainda está debaixo do ônibus. Isto é, a cabeça e o tronco pra fora, mas as pernas estão debaixo do ônibus. Só dá pra ver um pedacinho da calça. E nessa escuridão não posso garantir. Mas parece que a calça é roxa. (Sant’Anna, 1997: 71)

Há aqui uma quebra. O pacto inicial já não vigora. O filho-narrador esquivou-se de seu papel porque não mais “deu a ver” a paisagem, já que viu o que na paisagem não havia. Em vez de dizer o que era factual, mentiu. Conforme a acepção defendida por Luis Alberto Brandão Santos, percebe-se neste trecho – o desfecho do conto – a representação do olhar que “concebe” seu objeto, na medida em que atua sobre ele. Trata-se, mais do que nunca, de uma alegoria cruel acerca do narrador de ficções, a quem interessa bem mais que o mero

registro dos acontecimentos. Antes se busca, à maneira do conceito fundador de Aristóteles, o que pode “vir a ser”. A morte do irmão é ficcional, revela a paisagem a partir do que dela emerge como possibilidade. É como possibilidade que a ficção, o olhar que configura “o mundo lá fora”, ganha força, já que deixa a realidade em suspenso ao mesmo tempo que diz sobre ela, que nela investe, a constituindo segundo os interesses de quem a conta.

O ato de narrar ganha um novo viés. A diferença que demarca o lugar da história e da literatura desde a Antiguidade Clássica, sobretudo em Luciano: “o que separa a história da poesia é um critério de verdade, já que compete ao historiador dizer o que aconteceu, refletir os fatos como num espelho impoluto (...). Se pois à história compete a verdade (*alétheia*), à literatura cabe o *pseûdos* (literalmente, a mentira ou, caso se prefira, a ficção)” (Brandão, 2005: 57). Mesmo que não se pensasse ainda em termos de ficção, fica claro desde sempre uma distinção desta em relação à verdade, não exatamente em seu sentido inverso, a mentira, mas como “um gênero de discurso que tem sua própria natureza e é o outro dos discursos verdadeiros” (idem: 57). O homem à janela, ao relatar o que não viu, cria uma inverdade, mas uma inverdade que aponta obliquamente para o teor da relação entre mãe e filho. O atropelamento do irmão é simbólico: ele é morto no plano das possibilidades. É o filho mesmo quem deixa em aberto: “Mas não se preocupe que não deve ser ninguém conhecido. Todo mundo no Rio usa camisa vermelha”. A imprecisão é mais angustiante que a veracidade do fato. O filho, ao narrar o que na paisagem é possível, sabe disso, voltando seus olhos para a mãe, para sua aflição. Talvez fosse Mário, o predileto, talvez não fosse. O olhar que não mais revela o mundo, antes o reinventa.

Por voltar-se criticamente para as implicações do discurso ficcional, marcadamente para as representações sociais configuradas a partir de uma voz (olhar?) que as manipula no espaço da narrativa, alguns narradores de Sant’Anna são possivelmente criminosos (*Um crime delicado*) ou criminosos de fato (“O monstro”)¹. Assim, a metáfora da janela se abre para a leitura de Sérgio Sant’Anna. Pela janela se estendem as paisagens possíveis do discurso inventivo; por ela e através dela quer-se saber das implicações do mundo representado: o que há, afinal, da paisagem “real” nas paisagens possíveis. Como já observado, a janela delimita dois espaços – o de dentro e o de fora –, entendendo-se o

¹ Esse olhar alegoricamente insinuante do narrador, que, mais do que enquadrar a personagem, busca a sedução ou, o que dá no mesmo, a cumplicidade do leitor em relação a sua perspectiva “criminosa”, será tratado mais longamente no terceiro capítulo desta dissertação.

espaço de dentro como o campo em si da literatura, o lugar de onde ela atuou majoritariamente, observando o mundo social “de cima” e daí desenhando suas paisagens ficcionais sobre o que seria o modelo. O lado de fora, obviamente, é a própria paisagem, por onde transitam os indivíduos, alvos fáceis para um atropelamento simbólico.

As narrativas de Sant’Anna expressam a consciência dessa cisão ao apontar que qualquer representação deturpa a paisagem. Que entre a paisagem e o leitor há sempre uma mediação interessada, a voz do outro no discurso de outrem.

As paisagens realistas

Há muito se narra, apesar da advertência de que “não se pode mais narrar”. (Adorno, 2003: 55). Ao focar o narrador como elemento de análise do romance, Adorno atentou para o caráter dialético e fundador de sua forma, ou seja, a figura ao mesmo tempo imprescindível e problemática do gênero romanesco: a voz que “conta a história”. Ainda assim, ressaltando-se o que há de histórico nessa advertência – o trauma do pós-guerra na Europa aliado a um ceticismo que dele se origina –, pode-se considerá-la como categórica, na medida em que há aí a localização de um tipo canônico de narrador, ou mesmo de uma tradição de narrativas em que o ato de narrar é questionado no espaço da representação.

Em se tratando do romance e seus congêneres (o conto e a novela), e antes de avançar na discussão sobre uma forma de narrativa que se tornou comum diante das angústias da contemporaneidade, é necessário apontar o realismo como pressuposto do gênero romanesco desde sua formação. Em outras palavras, a representação da realidade, ainda que empreendida de diferentes maneiras, permeia toda a história do romance. A paisagem sempre foi a meta, seus modos de expressão é que se transformaram sensivelmente. A advertência de Adorno é indício sintomático dessa mudança. Ao tratar de *um tipo* de narrador que surgiu com a contemporaneidade, atenta-se para uma nova postura diante do realismo, sua negação: “O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos” (idem: 58).

Mais que a negação da intenção realista, nega-se na verdade um aspecto do realismo situado historicamente e que Auerbach denomina “realismo moderno”. Em sua *Mimesis*, ele desenvolve extenso panorama dos modos de representação na literatura

européia que se alarga de Homero ao séc XIX, quando um projeto de realismo “militante” tem início nas primeiras décadas, com Stendhal e Balzac, alcançando o auge nos anos 50, com Flaubert, e tendo em Zola seu último grande nome. O que se constata, a partir da obra fundamental, *Madame Bovary*, é que o “realismo torna-se apertado, impessoal e objetivo” (Auerbach, 2004: 432). O ideal de uma representação absoluta, plena:

Desta forma, os objetos preenchem inteiramente o escritor, ele se esquece de si próprio, o seu coração serve-lhe tão somente para sentir o dos outros; e quando este estado, atingível somente pela violência de uma paciência fanática, for alcançado, a expressão lingüística plena, que ao mesmo tempo apanha integralmente o objeto em questão e o julga imparcialmente, apresentando-se de per si: os objetos são vistos como Deus os vê, na sua verdadeira realidade. (idem: 436)

No século do Positivismo, a literatura francesa (e por extensão todas as outras que de alguma forma gravitam em torno dela) impregnou-se também da verve cientificista, transformando a objetividade em palavra de ordem, de modo que a busca da “verdadeira realidade” surge como prerrogativa da criação romanesca. Se em Stendhal e Balzac os narradores comentam as ações narradas, por vezes tomando partido de uma ou outra personagem, em Flaubert e Zola, cada um a sua maneira, elas se apresentam por si mesmas, mostrando-se integralmente e livres de qualquer julgamento ou interferência. Há em verdade um certo fetiche em relação “à vida como ela é”, seja em seus detalhes mais insignificantes ou mórbidos. É contra esse realismo que o narrador aludido por Adorno se lança e que aqui figura como objeto de análise. O rompimento dos padrões de uma literatura pretensamente realista implica uma narrativa autoconsciente, voltada criticamente para seus próprios mecanismos de representação.

Tem-se dessa forma uma categoria de narrador diversa de outra que, por não se pronunciar enquanto voz, discurso, se pretende neutra, não ideológica. O narrador que problematiza seu papel, sendo elemento que *a priori* efetiva a obra, não almeja a credibilidade, ou, o que é mais significativo, a invisibilidade comum ao “realismo moderno”. Dentro dessa perspectiva, o narrador “realista” funciona como uma espécie de tela onde a narrativa transcorre, alheia às suas confabulações ou interferências. Já o narrador que problematiza é como que descolado da matéria narrada, iluminando-se como uma segunda natureza anteposta à narrativa. Esse descolamento, “do ponto de vista do

narrador, (...) é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade” (Adorno, 2003: 55). O narrador, ao declarar sua existência, ganha densidade, voz de fato, e aponta para o mundo não para mostrá-lo em sua integridade, promovendo assim a “sugestão do real”, porém constituindo-o conforme suas prerrogativas, seu recorte denunciador de si mesmo.

Um romance em gestação

A metáfora da janela e o intérprete da paisagem que nela se delinea, ao ser retirada de um conto de Sant’Anna, e, mais ainda, por ilustrar o problema tratado em algumas de suas narrativas, aponta necessariamente para um aspecto muito mais concreto do jogo literário e que extrapola o espaço da ficção, apesar de nele se revelar. Ao se insinuar que o intérprete da paisagem é o narrador literário, na verdade insinua-se, em se tratando de Sant’Anna, que esse intérprete/narrador nada mais é que a (auto)representação do escritor. É sobre o escritor que a desconfiança sobre a veracidade das paisagens sociais recai. Ainda que os leitores não sejam cegos, é possível que eles se deixem levar pelo canto das sereias, ou, em termos pós-estruturalistas, pela ilusão referencial da narrativa romanesca de cunho realista, como se não fosse possível mentir no espaço etéreo do “literário”.

Em *Um romance de geração*, publicado em 1980, o escritor é colocado em cena, literalmente. Sua representação é crítica, como não poderia deixar de ser, de modo que nesta obra configura-se um claro exemplo de antinarrativa, ou de narrativa problematizadora, onde o fato narrado contraditoriamente se apresenta sob o signo da “incapacidade” de narrá-lo. Um dos indícios desse entrave está na hibridez acentuada, afinal está-se diante de um romance que se apropria da forma dramática e que carrega em seu corpo a poesia e o ensaio; gêneros que se entrecrocaram, mas que, ao mesmo tempo, se diluem na profusão discursiva estéril que constitui o “romance”. Narrar por si só não basta, deve-se também encenar, cantar e, principalmente, teorizar a prática literária. O fluxo narrativo é estancado para que assim se mostre a consciência do narrador diante dos temas possíveis: o Brasil no contexto da redemocratização, a escrita como ato político. O não poder narrar confunde-se com o não poder representar. A (anti)narrativa indica uma certa descrença no gesto literário como meio legítimo da expressão em nome daqueles que estão socialmente distanciados, se não apartados, do exercício da literatura.

Tendo como mote a entrevista do escritor Carlos Santeiro por Cléa, uma jornalista de caderno cultural, a narrativa segue como uma “comédia dramática em um ato”, e que é o subtítulo do *Romance*. Do embate dessas duas personagens configura-se, em Santeiro, o estereótipo do escritor incapacitado, em crise de criatividade, que de tão sobrepujado pela realidade se recusa, ou não consegue, expressá-la, como ele mesmo afirma, ao discorrer sobre a popularidade das novelas de televisão: “Não escrevi o livro porque não era necessário. Bastava publicar a idéia. Se as novelas já estão aí, por que fazer mais uma ou reproduzir uma delas? Basta publicar a idéia que a obra está realizada” (Sant’Anna, 1980: 26). O “romance de geração” é um projeto inviável, assim como é inviável a entrevista, confusa e inacabada, mas que compõe, por seu lado, o romance em si de Sant’Anna.

Quanto à questão do narrador, é importante apontar o gênero que serve de moldura a *Um romance de geração* para o esclarecimento de sua posição na composição da obra. Ao escolher a forma dramática como meio expressivo, pretende-se evitar, em certa medida, a presença de um narrador e, logo, de uma narrativa, pelo menos nas acepções tradicionais destes termos. Em sua *Poética*, Aristóteles afirma que

é possível imitar pelos mesmos meios os mesmos objetos, numa simples narrativa, ou pela introdução de um terceiro, como faz Homero, ou insinuando-se a própria pessoa sem que intervenha outra personagem, ou ainda deixando as personagens imitadas tudo fazer, agindo. (...) Essa, segundo alguns, a razão do nome *drama*, o representá-las *em ação* (Aristóteles, 1992: 21)

O gênero dramático, em princípio, é aquele que “dispensa” o narrador, pois as ações se dão diretamente diante dos olhos do espectador, de maneira que se faz desnecessária uma voz que “mostre” os acontecimentos da trama. Porém, pelo seu próprio aspecto de farsa, e por ser uma peça que “jamais subirá aos palcos, por ultrapassar provavelmente o fôlego do intérprete masculino e, principalmente, o limite de paciência do público” (Sant’Anna, 1980: 85), o *Romance* é antes de tudo uma obra de caráter romanesco. Por ter sua prosa imbricada nas falas de Santeiro e nas marcações de cena, que por vezes se estendem para além daquilo que seria apenas uma “marcação”, é que o narrador salta aos olhos. Em narrativa disfarçada de entrevista, Santeiro conta a si próprio, mas sem contar, porque é justamente um narrador problematizado, incapaz de narrar, por questionar a cada momento seu papel de escritor: “Não, não dá mais. Perdi o tesão. Perdi o tesão desde o dia

em que percebi o quanto as palavras eram falsas, tão falsas como essa vodka aqui (...). Que, uma vez descrito em palavras, um seio deixa de ser um seio” (idem: 44).

Numa exarcebação discursiva que beira a prolixidade, o romance/peça assemelha-se a um monólogo que, entrecortado pelas intervenções da jornalista, revela mais de Santeiro por ele próprio do que a entrevista em si, inconclusa, poderia revelar. Ao narrar-se narcisisticamente, Santeiro, para além de discutir sua trajetória e perspectiva de escritor, desvela os bastidores do *Romance*, sua “casa das máquinas”, como diria Adorno, e diz também sobre o contexto histórico-literário do pós-64, que é onde se situa a geração de Santeiro, e, mais significativamente, a de Sérgio Sant’Anna. O narrador, ora sob a pele de uma personagem (Santeiro), ora pela voz autoral implícita nas marcações de cena e na segunda parte do *Romance*, aponta para o caráter ficcional da representação.

Em meio ao desfibramento da prática literária, *Um romance de geração* discute o papel da literatura como meio expressivo possível às representações do Brasil, pelo menos no que tange à legitimidade dessas representações. Talvez nunca antes, dentre as narrativas brasileiras, o papel da literatura, aqui entendida como instituição cultural, foi tão veementemente contestado no âmbito da ficção. O narrador problematizado entra na literatura nacional pelo viés dessa discussão, no sentido de que, para ele, a inclusão de grupos sociais marginalizados tornou-se “inviável”, em parte porque os modelos para sua representação desgastaram-se, em parte porque a literatura, como meio de inclusão desses grupos, parece cada vez mais obsoleta, quando não inútil, para tal fim.

Devido à contestação da práxis literária, o realismo é criticado e enaltecido. Essa contradição advém da consciência de que a escrita não pode abarcar as paisagens sociais, apesar delas serem sua principal motivação. Como salientam Ella Shohat e Robert Stam: “Deve-se distinguir, portanto, entre o realismo como um objetivo – o ‘desmascaramento das redes de relações causais’ de Brecht – e o realismo como um estilo ou constelação de estratégias que têm o objetivo de produzir um ‘efeito de realidade’ ilusionista” (2006: 264).

Ao utilizar-se da forma dramática, expõe-se o quanto possível o aspecto encenado não só da representação literária, mas de qualquer modalidade artística. Levando-se em consideração o veredicto de Barthes, para quem as narrativas literárias se armam de truques para despistar o leitor de seu aspecto ilusório (Barthes, 1992), Sant’Anna, sob a máscara de Santeiro, preocupa-se justamente em desnudar o texto para que avulte sua abstração. As

personagens perdem a dimensão humana ao serem expostas como artefatos discursivos, fantoches de um narrador que, se não as sufoca ou cala, restringe seus movimentos com o intuito flagrante de desvelar sua dimensão ficcional.

A despeito, contudo, de uma representação que se pretende atrelada diretamente às formas pré-constituídas do mundo, tem-se um “realismo falso, aparente, simbólico” (Sant’Anna, 1980: 13), ou seja, um realismo que, se não busca o fantástico, também não se apega ao real (ao mundo sensível) como fonte absoluta da prosa de ficção. Nesse sentido, o crítico Luiz Costa Lima é taxativo em afirmar que o que se tem em literatura, mas também em outras artes, são “representações de representações”:

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

O ato de representar não significa reflexo ou espelhamento do mundo, mas a maneira pela qual o indivíduo nele se constitui como sujeito e assim se coloca. Em *Um romance de geração*, o “real” se confunde com o ficcional, pois ambos são entendidos como representações. A idéia do “grande palco da existência” (Sant’Anna, 1980: 9) subjaz em toda a narrativa como para dizer que a vida também é uma ficção, mas uma ficção que não se apresenta como tal. Os papéis representados no texto são como os que se representam na vida. O texto é uma extensão da vida, não sua imitação.

Daí porque o realismo não é absolutamente negado. Pelo contrário, o que se pretende é a “enunciação do mundo”, porém em outros termos. O narrador não consegue escrever seu romance por procurar uma fórmula que fuja da representação tida como natural, não ideológica, em que a expressão literária pretende-se “fiel” aos fatos, como um espelho impoluto a refletir o mundo. “Só consigo ler livro antigo, livro clássico. Eles também são falsos, mas de uma falsidade que convence, porque no contexto em que foram escritos essa falsidade era autêntica. Uma falsidade repleta de condes e marquesas conversando à hora do chá” (idem: 46). Para Santeiro, não há mais razão para a “falsidade” realista, a menos que ela se mostre como falsa. O não narrar advém de uma situação de crise, de uma concepção vigente, e ainda não definida, do papel da literatura, do escritor.

...

O que poderia se chamar de antinarrativa – narrativa que afirma e nega a um só tempo seu papel primordial de contar uma história –, por sua condição ambivalente, traz nessa contradição a chave para elucidá-la. O prefixo “anti”, se diz de um narrador incapaz de dar prosseguimento ao enredo romanesco, diz também de uma satura de explicações para esse entrave. Em relação ao ato de representar, como já mostrado anteriormente, vê-se que o realismo é negado para que sobressaia o seu elogio. A paisagem por onde os homens circulam, além dos próprios homens, é o que se pretende conceber no texto literário. Nesse sentido, *Um romance de geração* é sim uma obra realista, mas de um realismo atrelado à idéia de ficção como constituidora do mundo, dos indivíduos.

Um narrador sob o signo da incapacidade, é bom que se diga, não cai no vazio discursivo, tampouco almeja o silêncio, como forma de protesto ou alegoria dessa incapacidade. O que Santeiro narra é o seu emudecimento diante da idéia da “grande obra”, o que não quer dizer que não haja, no decorrer da obra, narrativas “de fato” – sua carreira de escritor eminente em Minas Gerais e depois no Rio de Janeiro, seus relacionamentos, suas farras. Ou seja, as narrativas transcorrem à margem da pretensão frustrada de escrever um “romance de geração”, porém, abarcando-se as pequenas histórias é possível vislumbrar uma maior, ainda que latente, sobre a incapacidade de narrar. Essa narrativa “subterrânea” ilustra a dificuldade da escrita quando se interroga sobre seus pressupostos e procedimentos: “Mas o que dizer? Ampliariam as palavras o universo ou o limitariam? Sim, escrever era talvez traçar um limite. E valeria a pena traçar este limite? Não seria melhor, talvez, deixar que as coisas, o tempo, as pessoas, apenas seguissem seu curso?” (idem: 43). Ainda que não haja uma resposta a estas perguntas, o ato de fazê-las caracteriza um processo de criação literária que se desenvolve na medida em que tenta elucidar-se.

Aqui é possível aproximar *Um romance de geração* do conceito de ironia, ou “consciência infeliz”, de Hayden White. Afinal também Santeiro mostra-se repleto de uma autoconsciência acentuada quanto às estruturas discursivas sobre as quais o romance se sustenta. “E você ri e chora ao mesmo tempo; está feliz e triste, mas essa nova tristeza – um tristeza lúcida – em nada se parece com a depressão” (idem: 53). É a lucidez do narrador que, por saber-se incapaz de representar a realidade como ela “deveria ser” representada,

expõe a fragilidade do seu próprio discurso no que ele tem de parcial e limitado em sua tentativa de abarcar uma “geração”, o mundo. Segundo White:

o discurso, se for um discurso genuíno – isto é, tão crítico de si mesmo quanto é dos outros – desafiará de modo radical a própria noção de plano médio sintático. Ele põe em dúvida todas as normas “táticas”, inclusive as que originariamente regem sua própria formação. Justamente por ser aporético, ou irônico, com respeito à sua própria adequação, o discurso não pode ser regido unicamente pela lógica. Por estar sempre fugindo ao domínio da lógica, indagando constantemente se a lógica é adequada para captar a essência do seu tema, o discurso sempre se volta para a reflexividade metadiscursiva. É por isso que todo discurso sempre é sobre o próprio discurso, e é sobre os objetos que compõem o seu tema. (White, 2001: 17)

O que há em *Um romance de geração* é a prática literária sendo analisada no próprio corpo dessa prática. Sendo um híbrido, no sentido de que há vários gêneros que o constituem, o romance segue também como um ensaio sobre o romance. A “reflexividade metadiscursiva” é constatável tanto na fala de Santeiro quanto na instância autoral presente nas marcações de cena e na segunda parte da obra. Santeiro narra o entrave, a narrativa inconclusa, impossível, ao passo que, no segundo momento, cujo subtítulo é “romance”, o “autor” expõe a obra em seu aspecto moldável, sempre passível de reformulações. “Para a hipótese, porém, do texto jamais vir a ser encenado, vale-se o autor agora de um artifício muito simples: transformar o texto teatral num texto de ficção, para ser apenas lido” (Sant’Anna, 1980: 86). Finalizada a narrativa, mostra-se não apenas o processo, os alicerces sobre os quais ela foi construída, como ainda se especula acerca de algumas alternativas formais e de enredo. Os bastidores do romance são lançados aos olhos do leitor para que este perceba o caráter a um só tempo revelador e falsário do discurso ficcional.

Indo além da caracterização do narrador incapacitado, que tomou aqui a fórmula primordial de Adorno, resta saber o que motiva, no contexto do pós-64 no Brasil, sua existência. O que estimula essa narrativa autoreflexiva? Se para Adorno narrar tornou-se insuficiente após o trauma da guerra, principalmente do holocausto, qual, no contexto social brasileiro, seria esse elemento (des)motivador? Afinal de contas, a obra de Sérgio Sant’Anna é mais uma dentre as que se voltam criticamente para seu papel político e social como forma de representação e interpretação da realidade: “os livros que não só discutiam a sociedade brasileira de 60 e 70, incluindo os traumas políticos, como também colocavam

em questão o próprio narrar disso tudo” (Sant’Anna, 1997: 310), como se afirma em “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”. Pode-se falar, portanto, de uma geração de fato, e que é retratada, para o bem ou para o mal, em *Um romance de geração*. Aliás, o termo “geração” no título sugere justamente essa dupla conotação: de um lado, um grupo de escritores que começaram a escrever em um determinado momento histórico, de outro, o romance enquanto geração/gestação, e que se constitui sob os olhos do leitor.

O “grande romance”, ao ser mostrado como tentativa, não só é inviável como uma forma de representação capaz de abarcar a “verdade”, mas também pelo seu formato; é o estatuto da literatura como expressão legítima do mundo que está sendo colocado em questão. Ainda que se proponha representar a realidade brasileira, há uma urgência de se encontrar novos modelos para essa representação, modelos estes que, após o processo de abertura política (momento no qual o *Romance* foi escrito), ficaram obsoletos em parte pela continuidade sistemática do processo de exclusão social. Para além de uma “consciência do atraso”, como preceituou Antonio Candido, e sua expressão no espaço romanesco, faz-se necessário contestar o próprio romanesco como espaço legítimo para tal expressão:

Não, garota, a única literatura deste período que eu respeito é aquela que despedaçou um próprio conceito de literatura no país, ponto. Um conceito que nada mais era do que as formas do colonizador e das classes que ocuparam o seu lugar após a “independência”, entre aspas, do país, ponto. Os nossos “contos”, entre aspas, os nossos “romances”, entre aspas, não importa que falando bem ou mal disso ou daquilo, ponto. Porque eles mantinham vivo o mesmo jogo do gato e do rato, com seus dois pólos necessários, o do bem e do mal, ponto. Mantinham vivas, principalmente, as regras e formas do jogo, ponto. Não, garota, era preciso que suicida ou homicidamente, despedaçássemos este próprio conceito de literatura, ponto. (idem: 68)

Sempre irônico, Santeiro expõe em tom de manifesto o que seria o seu “projeto” para uma nova literatura brasileira. No entanto, é importante salientar que a idéia em si de projeto também é ironicamente contestada, pois o que se almeja na verdade é uma literatura livre de grandes parâmetros representacionais. Ainda que se fale em “despedaçar um próprio conceito de literatura no país”, não se estabelece, de fato, um novo conceito, restando apenas a deslegitimação dos modelos “antigos”.

Assim, pode-se afirmar que o que motiva esse tipo de narrativa autoreflexiva é um ambiente de crise, no sentido de que para novos panoramas no campo social e cultural

buscam-se novas formas de expressão. Ainda que tal definição pareça por demais simplista, ressalte-se que ela se dá num campo de proposições bem amplas, de modo que o que se entende por “crise” significa tão-somente uma percepção diferenciada, porque consciente, de uma realidade em transição. O caráter de resposta ao social significa, acima de tudo, uma reação sensível do artista diante de uma paisagem que esteja em mutação, por algum motivo. O discurso irônico, consoante a acepção de White, sempre duvida de si, ou, em termos romanescos, narra e investiga a narrativa em busca de seus fundamentos, fazendo ver, o quanto possível, seu caráter de artefato. A ambigüidade (e o valor) do discurso ficcional consiste em se representar o “real” na medida em que o forja.

No contexto da literatura brasileira, essa busca por uma nova forma fica evidente a partir dos anos 1970, quando toda uma tradição de narrativas voltadas para a expressão do “Brasil profundo”, via romance regionalista de 30, ou por meio de narrativas socialmente engajadas, de cunho marxista, com ambientação urbana, à maneira dos *Subterrâneos da liberdade* (1951), de Jorge Amado, passaram a ser contestadas como representação adequada de grupos historicamente excluídos da prática e do consumo da arte literária: “O sentimento de desilusão, de anti-ufanismo, faz com que a ficção reinvidique para si a representação de um outro Brasil, que deixa de corresponder à imagem saudosa de país paradisíaco, ou à imagem utópica de ‘país do futuro’, veiculada a partir dos anos JK e reforçada durante o período do ‘Milagre Brasileiro’” (Santos, 2000: 85). *Um romance de geração* não só avalia criticamente o espólio dessa tradição, como também critica a si mesmo, pois o que reluz em meio à tentativa de Santeiro escrever o grande romance de sua geração é, ironicamente, a inutilidade de tal projeto, sua insignificância, enfim, diante de um mundo em que a literatura é restrita a um contingente mínimo de intelectuais sentados em suas “mesas de escritor”, capturando o conteúdo de sua ficção pela paisagem da janela.

Cenários de uma paisagem impossível

Um cadáver degolado, com algemas, por sobre o qual caminha um rato e que cuja cabeça, presa por um fio ao resto do corpo, bóia sobre a superfície pestilenta de um córrego da Baixada. O “poeta ascético” que, ao olhar de sua janela a chuva caindo sobre as montanhas de uma cidade do interior, recebe em sua casa uma adolescente de cabelos compridos que a ele se oferece, após tirar a roupa, dizendo: “Toma, sou tua”. Uma menina

de oito anos, sozinha em casa porque os pais foram ao cinema, e que toma seu copo de leite para em seguida ir dormir, ainda que com muito medo do armário “onde flutuam vultos de pessoas muito ruins”. Mendigos da Quinta Avenida, em Nova York, que se amontoam diante de uma vitrine na qual um casal de atores-manequins degusta “muito lentamente um peru assado e vinho tinto”. Um palco “despido”, pois justamente sem nenhum apetrecho de cenário e iluminação, tirando-se inclusive as cortinas, “de maneira que o que subsiste é um fundo fundo”, sobre o qual um refletor ilumina dois atores que “recitam então as primeiras falas de um texto de Samuel Beckett”. Um cinema “acanhado”, onde se projeta um filme japonês “premiado em festival” para nenhum espectador, porque o último foi embora...

Essas e mais outras cenas são descritas no conto “Cenários”, de *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982). Afora o caráter alegórico de alguns desses flagrantes, eles a princípio são nada mais que a descrição de cenas possíveis (para não dizer realistas), e que portanto podem figurar em qualquer narrativa que se queira fiel àquilo que é visto. Ainda que haja violência e, em certa medida, o inusitado, não se pode afirmar que estamos diante de cenas fantasiosas ou burlescas. Tudo é real porque a ele se assemelha, sendo reproduzido com clareza, de maneira que se pode ver através da fala do narrador, a partir da qual configura-se uma variedade de janelas abertas às mais diversas paisagens.

Isso tudo estaria correto em se tratando de paisagens de fato. Nas narrativas de Sant’Anna, no entanto, não há mundos pré-constituídos à espera de sua reprodução em material lingüístico – o texto –, mas cenários cuidadosamente arquitetados por onde transitam as personagens. A diferença entre paisagem e cenário, nestes termos, aproxima-se do binarismo referente/representação. Se as paisagens existem, os cenários não são a sua reprodução simplesmente, mas um recorte possível, um arranjo de seus elementos para que sobressaia *uma* expressão dessas paisagens. Segundo Gumbrecht, “diferentemente do Alto Modernismo do início do século XX, os textos literários escritos atualmente voltaram certamente a apresentar ‘mundos’ a seus leitores. Mas diferentemente do Realismo do século XIX, eles não estão obcecados com a preocupação de dignificar estes mundos literários pela insistência sobre o seu *status* de representações” (Gumbrecht, 1998: 26).

Os cenários não são a representação plena da paisagem, mas também não se resumem a uma expressão que se refira ao nada. É muito importante esclarecer que a prosa de Sant’Anna, ainda que se espelhando criticamente por meio de um constante jogo

metalingüístico, não abre mão de representar, o que significa dizer que ela busca sua asseveração diante do real sensível, apesar de que, quando os narradores de Sant'Anna referem-se ao “mundo lá fora”, referem-se quase que invariavelmente ao mundo específico do escritor, seus dilemas e problemas. Sant'Anna diz da paisagem quando dela participa de alguma maneira, em um claro processo de autorepresentação. Personagens como Carlos Santeiro e outros que carregam o nome e as experiências do Sant'Anna “real”, de carne e osso, em vez de denunciarem uma postura personalista, apontam para o papel da literatura (e do escritor) na contemporaneidade. O tema central de suas narrativas – e que as veicula ao “mundo real” – está na investigação do que motiva o discurso ficcional, ligando-o novamente a um referente possível depois do que Costa Lima (1986) denominou como o “desterro da mimese”, ou seja, o exílio dos produtos literários de seu contexto de produção.

Assim, os cenários são apresentados ao leitor em sua plasticidade, odores, detalhes e texturas, porém logo são colocados em dúvida por um ponto de interrogação ao fim de cada sentença: “Um homem trajado a rigor, por causa de uma *première* de teatro, e uma mulher loura de vestido longo, muito branca?” (Sant'Anna, 1997: 176). Em seguida, como resposta a esse receio quanto à descrição, no final de cada parágrafo resta a afirmação desolada: “Não, não é bem isso”. O conto funciona como um exercício de escrita literária marcada já pela contradição: a matéria narrada apresenta-se de maneira precisa, porque clara e visualmente bem definida, mas que não se desenvolve, por conta de alguma imprecisão não declarada. Em se tratando de um texto ficcional, qual seria essa imprecisão, uma vez que não há, para cada um dos cenários, um referencial com o qual se possa confrontá-los? Seria esse entrave resultado da incompetência do narrador em atingir um ideal de representação que, por ventura, lhe pareça o mais apropriado? Qualquer que seja a resposta, mais uma pergunta se fará irreduzível, por tocar no ponto nevrálgico da narrativa em análise: Se a expressão não é a desejada, porque ainda assim publicá-la em livro? Afinal de contas, o destino mais recorrente das obras insatisfatórias seria a gaveta ou a lata de lixo.

No conto “Cenários”, assim como em *Um romance de geração*, declara-se a insuficiência do gesto literário. A declaração dessa insuficiência, contudo, se dá no espaço mesmo do literário, ao se expor a prática da escritura como espetáculo em que o principal protagonista é o escritor, inseguro e prontamente disposto a confessar suas fragilidades.

Importante observar que nos dois textos a idéia de encenação convém para o propósito de se representar o “drama” da escrita de modo distanciado, brechtiniano, por assim dizer.

O diálogo com outras modalidades artísticas se dá justamente para ilustrar a insuficiência da narrativa, o entrave do narrador. Se Carlos Santeiro exaspera-se com a inutilidade do romance diante da popularidade da telenovela, o escritor flagrado em “Cenários” sofre por não alcançar, por meio da escrita, o sentimento de solidão causado a partir do “silêncio visto num quadro” de Edward Hopper:

E sim, talvez, finalmente, um outro homem sozinho em seu apartamento e que procura escrever nesta noite um texto, buscando palavras para cenários talvez por palavras indizíveis, mas como se sua tarefa fosse esta, buscar o impossível, mostrar uma realidade que escapa de nossas mãos como um sapo e sempre se coloca além; (...) esse tom que deverá existir no original e que é precisamente o que este 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 tal momento, o tal cenário, a tal cor, que é aquilo que estamos sempre desejando para as palavras, escrevendo, para logo depois saber que não, não é bem isso. (Sant’Anna, 1997: 180).

Contrariamente à completa negação do referente, quando na alta modernidade vanguardista se julgava que “o material lingüístico, as pinceladas e as cores são capazes de não representar” (Gumbrecht, 1996: 25), para o narrador de “Cenários” há sim uma realidade a ser captada, uma realidade “que existe num quarto quando ninguém se encontra dentro” (Sant’Anna, 1997: 180). Uma realidade plena que independe de um observador, a não ser que este seja um observador “neutro”, “imparcial”, como se conjectura no conto “Breve história do espírito”. O que se tem, na verdade, é a expressão da angústia sobre a inviabilidade de conceber esse “real” por meio da palavra escrita.

Há aí uma busca impossível. Almejar uma expressão sem o advento de um observador é negar qualquer expressão. A imagem de um quarto vazio não será nunca concretizada sem que alguém tenha estado lá para asseverar sua existência. Já a cogitação de um observador neutro, imparcial, é uma ingenuidade intolerável em narrativas autoreflexivas como a de Sérgio Sant’Anna. Se, portanto, esse realismo absoluto é intentado, é para que sobressaia justamente sua impossibilidade. Esse “estado puro” da paisagem, e que se traduz em cenários, morre enquanto tentativa. A expressão nunca é “bem isso”, ainda que “isso” seja o inconcebível. Frustrar-se, pois, diante de uma expressão

inatingível não é, de maneira alguma, um ato masoquista do narrador, mas a afirmação do estatuto da prática literária, sua especificidade em relação às outras artes.

A declaração da insuficiência do gesto literário, que a princípio parece uma opinião negativa sobre o romance, na verdade aponta para sua potencialidade autocrítica, já que a abordagem da ficção sobre o mundo é sempre mediada, que entre a paisagem e o mundo há sempre um tradutor, alguém que se apodera de suas cores, formas e acontecimentos para em seguida relatá-los consoante sua expressão particular. De maneira diversa à de Sartre, que definiu a literatura a partir do que ela tinha de excedente em relação às outras modalidades artísticas, elogiando-a por isso, Sant'Anna diz o que falta na prosa literária quando comparada às outras para, nas entrelinhas, elogiá-la pelos mesmos motivos.

Mas qual seria, afinal, esse fator diferencial? Para Sartre, nas artes plásticas e na música não há um processo de significação, porque “não se pintam significados, não se transformam significados em música” (Sartre, 1989: 12). Para a poesia, ele aplica critério equivalente, uma vez que nela “a emoção se tornou coisa, passou a ter a opacidade das coisas; é turvada pelas propriedades ambíguas dos vocábulos em que foi confinada”. (idem: 18). O prosador, pelo contrário, tem que lidar com signos, não com coisas, mas com aquilo que nomeia as coisas, de modo que ele “*se serve* das palavras”, extraíndo delas sua expressão e não as transformando, elas próprias, na coisa em si, como faz o poeta. É o ato de nomear, portanto, que possibilita o engajamento do escritor, pois “falar é agir; uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu a sua inocência. Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê. E como ao mesmo tempo a nomeamos para todos os outros, no momento em que ele se vê, sabe que está *sendo visto*”. (idem: 20). Nomear implica um distanciamento em relação ao objeto representado, e não por acaso se refere também a um olhar. O narrador ficcional não só vê como também proporciona a visão pela palavra. O escritor, por fim, se utiliza do signo como uma janela que se abre para o mundo, porém sem “o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana”. (ibidem: 20-21).

Em “Cenários”, o narrador, mais uma vez escritor, atravessa o espaço do conto tentando capturar o sentimento de solidão causado pelo quadro de Hopper “visto há muito tempo em Chicago”, uma sensação que “vinha sobretudo das cores, algum tom azulado, mistura da cor da noite com o prateado da luz” (Sant'Anna, 1997: 180). O sentimento

procurado pelo escritor ironicamente não se manifesta pela escrita, por não passar de uma sensação que ele chama de “solidão”, mas que se estende para além da circunscrição semântica dessa palavra, por se estar diante de algo que *é*, antes mesmo de ser significado. A prosa literária limita qualquer sentimento e enquadra toda paisagem justamente por ser discurso, o que significa dizer que não existe uma essência detectável na arte da escrita, já que ela irremediavelmente irá refletir uma ideologia, uma perspectiva, um olhar comprometido/comprometedor. A despeito de se negar o caráter ideológico das outras modalidades artísticas, em Sant’Anna a comparação com as artes plásticas diz menos das diferenças técnicas entre uma pintura e um conto do que das possibilidades de representar aquilo que atinge o artista, seja ele pintor, músico ou ficcionista.

Se Sartre estabelece de fato uma linha divisória entre a prosa ficcional, de um lado, e a música, a poesia e as artes plásticas, de outro, divisão essa demarcada pela característica da prosa de nunca *ser*, e sim apontar para o que *é*, revelando-o, Sant’Anna, em relação à pintura pelo menos, pretende antes transformar o quadro em um princípio inspirador, algo que incentiva a escrita ao mesmo tempo que a limita, afinal universos feitos de palavras serão sempre insuficientes. Não à toa o narrador de “Cenários” se refere à Edward Hopper como “uma espécie de realista ortodoxo” (idem: 180), pois a imagem guardada na memória a partir do quadro, e que depois ele busca obstinadamente no “balcão de livros de arte norte-americanos” de uma livraria, lhe atinge como uma realidade. Em verdade, pouco importa o que culminou o gesto da escrita – um sonho, um episódio corriqueiro, um quadro. Como bem salientou Costa Lima em citação já mencionada, nas artes o que se tem invariavelmente são “representações de representações”, isto é, o “real” é sempre escorregadio, porque composto de perspectivas discursivas às vezes antagônicas, e sua expressão permanecerá sempre inacabada diante da pretensão de abarcar a totalidade das paisagens. Em suma, também para Sant’Anna o ficcional tem um caráter revelador, conforme a noção de Sartre, talvez pelo fato de as palavras, devido a seu estatuto, distanciarem-se naturalmente dos objetos representados, denunciando-se enquanto representação. As palavras não são as cores, assim como o vocábulo “amarelo” não nos atinge como os girassóis de Van Gogh, apesar de referi-los.

O realismo ortodoxo, portanto, não é impossível somente à expressão escrita. Em Sant’Anna, qualquer arte pretensamente realista é uma mistificação, algo inalcançável. Isso

não significa, entretanto, que se esteja negando a possibilidade de representar o mundo, resguardando a obra em sua imanência cega, surda e muda. Mais uma vez, a declaração da insuficiência e o entrave do narrador diante da matéria narrável indicam sobretudo uma grande preocupação com essa matéria, suas implicações e conseqüências quando posta em confronto com as vozes sociais que repercutem fora do esquadro da ficção. O realismo de Sant'Anna não é ortodoxo, mas, em termos políticos, liberal, porque chama atenção para a lacuna existente entre a paisagem e sua expressão. Essa lacuna é o observador, e o observador é quem invariavelmente narra. A tentativa de conceber esse realismo ortodoxo traz como pressuposto um elemento impossível, como já se falou, que é o observador neutro, que não interfere ou sequer interpreta a cena, contemplando-a e dando a contemplar de modo cristalino. A imagem do voyeur é recorrente, aparecendo inclusive em “Cenários”, onde “um espião da madrugada” observa, de binóculos, a intimidade de um casal a uma distância que certamente permite a espontaneidade com a qual ela [a cena] ocorre(ria). Para o realismo à maneira de Hopper, o observador neutro, distante, confere dignidade à representação ao preservar a “pureza” do objeto.

Para confrontar esse observador imparcial, a obra de Hopper volta a ser citada em texto escrito cerca de vinte anos depois de “Cenários”. Em “A mulher nua”, o narrador expõe suas impressões sobre a figurante de um quadro sem título de Cristina Salgado. Para ele, “apesar de sua prisão solitária na tela, ela nunca se encontra sozinha, eis que sempre nos olha, nos encara fixamente quando a olhamos. Jamais poderemos ser voyeurs secretos, ela sempre nos observará, nos penetrará agudamente, revelando-nos como funciona nosso desejo, quem somos” (Sant'Anna, 2003: 212). Não se tratando mais de um voyeur oculto, que procura não interferir na impassividade do objeto, a mulher também observa, deixando-se revelar na medida em que revela seus observadores. Por não ser só objeto, mas também sujeito do olhar, a mulher nua impõe-se diante desse narrador que transpõe sua existência da tela para o texto, rompendo com o pressuposto de uma representação “pura” da realidade, como parece ocorrer nas pinturas de Hopper:

Sua presença é muito diversa daquela de nus pintados por pintores oniscientes da solidão, como Edward Hopper, em seus, por exemplo, *Eleven A. M.* (1926) e *Morning in a City* (1944), em que mulheres nuas, sozinhas em seus quartos, completamente distraídas de seus corpos, vistos de perfil e já marcados pelo tempo, contemplam pedaços de cidade

lá fora, nesgas de edifícios, tão desolados quanto elas, as mulheres nos quadros. E se falamos em onisciência é porque o pintor, em princípio, não poderia estar no espaço delas, nem vê-las. Então é bem como no cinema, quando se oculta a técnica que nos propicia estar ali, no convívio dos personagens. (Sant'Anna, 2003: 212).

A “onisciência da solidão” em Hopper é nada mais que um truque, a quarta parede do palco italiano, como se as mulheres que ocupam a cena não se apercebessem do público que as examina nas galerias dos museus, ou em reproduções de toda ordem. A mulher nua para a qual se atenta, pelo contrário, transita no mesmo espaço que ele, e sendo esse espaço o da ficção, pode-se deduzir que as relações entre narrador e personagens modificaram-se consideravelmente. O outro, a mulher, analisa e pode julgar a representação de sua imagem, mandando piscadelas para o narrador, quem sabe com um sorriso misterioso, como o de Gioconda, um sorriso que o escritor teme não compreender o significado.

Ainda contrastando Sant'Anna e Sartre, apesar de ambos guardarem um elogio à prosa literária, pelo menos no que ela tem de “revelador” quanto ao mundo, deve-se destacar, outra vez, que tal elogio se dá sob perspectivas diferentes. Em Sartre ele é absoluto, ao passo que em Sant'Anna é relutante, nunca afirmativo, porque desconfiado do caráter realmente libertário da literatura. Se para o filósofo francês escrever é uma “ação”, para o escritor carioca é antes uma luta consigo mesmo, uma batalha campal em que o campo é o texto. A literatura não é mais a ponta de lança das lutas sociais de qualquer tipo, é o espaço em si de luta, onde personagens e narradores se entrecrocaram em consequência do embate das múltiplas vozes que habitam a cena contemporânea e que buscam (tentando impor) suas identidades (Hall, 2005). Se para Sartre a prosa literária é *declaradamente* necessária, para alguns narradores de Sant'Anna ela é *inevitavelmente* necessária. Se há um entrave, mesmo um mal-estar frente à tarefa de representar o mundo e o outro, não se recorre nunca ao silêncio, ao fim da escrita. A narrativa vacila, mas reluta em prosseguir.

Em “Conto (*não* conto)” o paradoxo da antinarrativa é levado ao extremo. Ao enquadrar um pedaço de paisagem sem que se possa ver coisa alguma além desse enquadramento, tem-se um território vazio, sem ninguém e talvez uma cobra “insinuando-se pelas pedras e pela pouca vegetação”. O resto – incluindo aí o que por ventura aconteça além das margens impostas pelo narrador – pode ser imaginado, afinal o que ocorre no conto é tão-somente o que se circunscreve a esse enquadramento, “pois nos ocupamos apenas do que se passa aqui, neste espaço, onde nada se passa” (Sant'Anna, 1997: 324).

Neste trecho não há como medir o tempo, “pois não existe tempo quando não existem coisas, homens, movimentando-se no espaço” (idem: 325). Enfim, um conto que não é, porque não há o que contar, mas que existe ainda assim, já que “às vezes, porém, aqui é tão monótono *que se imagina ver* um vulto que se move por detrás dos arbustos”. (grifou-se) (idem: 326). A imaginação, o discurso inventivo, é o que possibilita um conto focado onde nada acontece. Diante da pergunta sobre o que se tem para contar, já que não há ninguém para contar, o próprio narrador conclui: conta-se o que não há para contar. Com isso Sant’Anna diz da necessidade e dos perigos do fazer literário ao conceber cenários a partir de uma paisagem que não existe. A ficção não é o fato e tampouco a mentira. Manter-se entre esses dois extremos é o seu desafio ao construir cenários que, se não são “reais”, referem-se ao mundo a despeito de sua reprodução.

“Conto (*não* conto)” é a ante-sala de narrativas possíveis. O espaço vazio em que se encontra o escritor para daí então compor suas paisagens ficcionais. Expondo-se como um quadro, espécie de janela diante de nada, o texto aproxima-se do que seria um conto pelo que nele não se pode visualizar. O vazio apresenta-se como objeto narrável ao se contar o que está fora das margens do quadro, ou dentro delas, desde que se preencha o espaço com fatos, formas e seres imaginados. “Mas não se esqueçam, são todos de papel e tinta: o menino, o macaquinho, a cobra, o homem, o macacão, seus urros e socos que dá no próprio peito cabeludo. Cabelos de papel, naturalmente. E, portanto, na há motivos para sustos”. (ibidem: 326). Essa desmistificação da criação literária, de tão radical, se assemelha do estado de “mineral” que João Cabral de Melo Neto reivindica, em sua *Psicologia da composição*, à “fria natureza da palavra escrita” (Melo Neto, 1997: 64).

Uma janela, muitas paisagens

A imagem da janela, como metáfora aberta às narrativas de Sérgio Sant’Anna, ilustra uma quantidade significativa de questões e problemas suscitados ao longo de sua carreira. Pode-se verificar mesmo um desdobramento dessa imagem, que se reitera em outras composições. Em “Pela janela”, de 1973, já é possível identificar a preocupação comum ao conjunto de suas narrativas: a legitimidade da representação ficcional. É bem verdade que o relato, ou seu desvio, contado daquela janela não se trata ainda de ficção, mas de sua irmã pobre, a mentira. O filho, ao narrar, narra o que não há, conforme a

provocação de “Conto (*não* conto)”. Ao modificar detalhes do atropelamento – o modo como o atropelado está vestido –, ele concebe pela imaginação o que sua mãe mais teme.

Sant’Anna sabe que “para o reconhecimento do romance como gênero é necessário, entretanto, deixar de lado a verdade e representar, para o leitor, algo que se apresente, intencionalmente, como ficção” (Brandão, 2005: 166). Não se trata de confundir mentira e ficção, pois a ficção entrega-se enquanto produto da imaginação, estando desde sempre desvinculada do factual. A “suspensão voluntária da descrença”, segundo Gumbrecht (1998), é um pressuposto já bastante matizado na leitura de obras ficcionais, um pacto há muito estabelecido entre escritor e leitor. O problema é que a liberdade atribuída à ficção não a libera de suas responsabilidades diante da paisagem social e de seus grupos, os quais ela representa de uma forma ou de outra. Em linhas gerais, os narradores de Sant’Anna vigiam sua própria liberdade, porque conscientes de que é possível mentir mesmo dentro das aspas da prosa romanesca. No contexto social da contemporaneidade, a questão da alteridade, o olhar lançado sobre o outro e sua representação em espaços simbólicos, como a literatura, torna-se premente na medida em que esse outro também lança seu olhar sobre o mundo, como a mulher nua do conto homônimo de Sant’Anna.

Narrativas autoreflexivas são, em certa medida, produto desse painel contemporâneo. O escritor, consciente disso, não representa livremente porque sente o peso desse olhar externo, o que faz com que recorra invariavelmente a uma série de explicações acerca de sua prática. A narrativa, de tão saturada, assemelha-se mais a uma peça retórica do que a uma narrativa de fato. Por saber-se incapaz de alcançar o outro pela escrita, o escritor representa a si mesmo. É como se, ao abrir a janela, ele se defrontasse com um espelho, transformando em ficção a verdade refletida de sua impotência.

Se a liberdade da ficção é vigiada, é dessa mesma liberdade que se serve o escritor ao discutir os limites do seu próprio ofício. Ao não abrir mão da ficção, Sant’Anna a legitima de forma não declarada. Imbuído da convicção de que a representação imparcial do “real” é uma falácia, utiliza-se o aparato literário para denunciar a impossibilidade de se apreender objetivamente as formas pré-constituídas do mundo. A ficção é uma janela que se abre para muitas paisagens, sendo impossível determinar qual dessas paisagens é a mais legítima. No entanto, como salientou Compagnon, “línguas diferentes nuançam diferentemente as cores, mas é sempre o mesmo arco-íris que todas recortam” (1999: 123).

Assim, uma janela pode ser um quadro, um filme, pode se abrir diante do espelho. Toda representação é insuficiente porque provém de um olhar, e todo olhar implica um lugar, um recorte. Se a paisagem é fruto da imaginação, ou mesmo dos delírios de um louco, ela nunca deixa de ser esclarecedora, pois diz de quem a imagina, louco ou não.

Em “Projeto para a construção de uma casa”, um louco, ao imaginar com o auxílio “profissional” de uma arquiteta, ou psiquiatra, a construção de sua mansão, começa não à toa pela janela. Como toda janela, esta possui duas perspectivas, uma de dentro para fora, outra de fora para dentro. De dentro, seria possível ver, nos jardins da mansão, os corpos nus dele e da arquiteta “dentro d’água, entre calangos, borboletas, uma brisa e uma flor amarela permanentemente suspensa no espaço” (Sant’Anna, 1997: 249). Da perspectiva de fora, “um viajante que por ali passasse” veria de seu lado “o sóbrio, grisalho e maduro homem” que ele se tornaria depois da construção da casa, “sentado junto a uma lareira, com um cão dormindo a seus pés e a ler para a mulher” (idem).

Pela janela, vê-se o passado bucólico, ainda habitado por Adão e Eva a se deleitarem no Éden. Mas é possível ver também o conforto de uma vida burguesa, rodeada por cachorros e lareiras, como em um “romance inglês”. Os delírios do louco expõem seus desejos, sua idéia de felicidade. O escritor, ao imbricar-se em suas ficções, expõe-se tanto quanto o louco, porém não é louco, afinal tem plena consciência dos olhares que o cercam, a perceberem seus temores, rindo talvez das paisagens que busca pela escrita.

SEGUNDO ATO

II. A ENCENAÇÃO DO GESTO LITERÁRIO

*Vai-se à arte precisamente
porque se a reconhece como farsa.*

Ortega y Gasset

Um palco

Translúcidas ou não, as cortinas se abrem para o início do espetáculo. O palco, que antes pressupunha a quarta parede, como se as personagens vivessem alheias ao público, transmuta-se em uma grande janela diante do interior da cena. Atrás de suas máscaras, os atores espiam sorrateiramente a platéia, pois estão conscientes de serem objeto do seu olhar. Ao se abrirem as cortinas, portanto, tão-logo se estabelece o acordo tácito entre as partes: de um lado a vida encenada, de outro o espectador observado.

As narrativas de Sérgio Sant’Anna pretendem representar o mundo, nem que seja através de paisagens artificiais, como se as personagens, na verdade atores-personagens, existissem dentro de um cenário, representando o papel que lhes é atribuído pela instância autoral. O gesto literário se dá de tal maneira que no ambiente da ficção há o espetáculo da ficção, numa espiral infinita que revela a trama interna do fazer literário. Em “Composição II”, por exemplo, tem-se “uma televisão, ligada, mostrando uma garota que anuncia, sorrindo, um aparelho de televisão igual àquele e onde aparece ela própria, a garota sorridente, anunciando o mesmo televisor idêntico, com a imagem dela própria, a garota, anunciando o mesmo televisor e assim sucessivamente” (Sant’Anna, 1997: 89). O desdobramento é uma imagem exemplar à ficção de Sant’Anna, que se constitui de texto sobre texto, máscara sobre máscara, sem a pretensão de que se desvele o que de fato existe além do universo do texto, ou qual a verdadeira face por sob as máscaras.

Ao se multiplicar infinitamente, a imagem original se perde no leito das repetições. Mesmo que haja um primeiro plano – a primeira tela onde a garota, sorrindo, anuncia o televisor –, esse mesmo primeiro plano, com sua garota e seu televisor, é impalpável por se tratar de uma imagem da mídia. No conto “Composição II”, como o título indica, nada é contado, afinal não se trata de algo que tenha ocorrido e que depois se transformou em texto, mas que se constitui à medida em que se narra, em um processo no qual o fim está em si mesmo. A busca pela imagem que se multiplica é o mote da narrativa, onde a

descrição do cenário inicial é também uma reprodução – a capa do disco do cantor e compositor Lúçifer Smith –, e que se encontra esquecida no canto de “uma outra sala, com tapete verde, móveis novos e bem organizados, adornos sóbrios, quadros na parede e um televisor ligado, com uma garota sorridente no vídeo, anunciando um televisor igual àquele e ligado, numa sala idêntica...” (idem: 90). Não há como constatar o que *é* ou *não é* no espaço do conto, pois tudo se assemelha a um jogo de luz e sombra, em que toda existência é representada, sem que se indique, porém, o objeto “real” da representação.

Esses lances de prestidigitação literária são reveladores do caráter criativo de Sant’Anna. Agregando à metáfora da janela a metáfora do palco, pode-se discernir em sua produção dois caminhos complementares: a janela diante do mundo, o mundo encenado. Se ao observar a paisagem o escritor concebe os universos possíveis, estes universos invariavelmente se constituem como movimentos de uma farsa: a encenação do gesto literário. O ato privado da escrita é exibido ao leitor como um espetáculo ao espectador, num espaço cênico em que não se ignora o público, pelo contrário, existindo mesmo em função dele, consciente dele. Como uma janela propositalmente aberta, o palco mostra o escritor em seu ofício, de maneira que, como se diante de um quadro vivo, é possível vê-lo encenar a si próprio, lançando sobre a página seu intento furtivo e criador.

Em cena, a personagem encena

Na categorização dos gêneros, o drama é o que prevê desde sua escrita uma espécie de “materialização”, e que se traduz em grande medida na idéia de palco, exista ele ou não durante o ato da encenação. O palco está implícito no texto dramático, podendo-se conjecturar sua imagem durante a leitura, afinal, para além do texto, haverá sempre a possibilidade da cena viva: o movimento no espaço, a feição do ator:

O palco torna-se novamente importante, mas não mais como tribuna, como elevação de alguém que está mais avançado, e sim como enquadramento cênico para o desenrolar de um acontecimento variado. O público aglomera-se em torno da antiga orquestra, ou em frente de um tablado que na era moderna deverá representar o mundo. Por algumas horas consegue conservar os olhos fixos no lugar em que se passa a ação. Daí surgiu a expressão – unidade de lugar, ação e tempo. (Staiger, 1975: 134).

Sem querer entrar nos aspectos técnico-formais próprios da encenação, observe-se que o palco existe antes do palco, isto é, pode-se prevê-lo no texto dramático. Ainda que não seja diretamente referido, o palco é subentendido nas marcações de cena, na divisão em atos ou na forma dialogal, que a princípio dispensa o narrador. A estrutura do drama funciona a partir dessa “unidade de lugar, ação e tempo”, onde o público assiste, confrontando o espaço da cena, à realização física da ficção por meio dos diversos elementos teatrais – o cenário, a luz, o som (ou a recusa deles). Se o texto existe, até certo ponto, em função do palco, o palco se ilumina como uma realização possível do texto.

Para a narrativa não caberia a prerrogativa do palco, pois tudo é sabido através do narrador. Em Sant’Anna a voz que narra é quase sempre colocada em primeiro plano, quando descreve (e mostra-se descrevendo) a luz e o cenário, e reproduz a voz das personagens, dando a ver suas feições e até seus pensamentos mais secretos. Não havendo a figura do espectador, resta a do leitor, e com ele é abandonada a possibilidade de se conhecer a concretude do espaço cênico; na perspectiva do leitor, como é salientado no intróito de *A tragédia brasileira*, o texto se realiza como um “espetáculo imaginário. Um espetáculo que poderia se passar, por exemplo, no interior do cérebro de alguém que fechasse os olhos para fabricar imagens e delas desfrutar, diante de uma tela ou palco interiores, como num sonho, só que não de todo inconscientemente ordenado” (Sant’Anna, 2005). Percebe-se que a leitura é ressaltada como a dimensão a ser explorada no âmbito da ficção. No entanto, se a leitura, e não a encenação, é a prioridade na conformação do texto, o que motiva a incidência do modelo dramático em criações híbridas que vão do *Romance de geração*, que se auto-intitula como “uma peça dramática em um ato”, ao romance-teatro *A tragédia brasileira*? Qual a implicação do uso do teatro na prosa de ficção?

A resposta talvez esteja na idéia do “espetáculo imaginário”, que se refere a uma certa espetacularização da escrita, patente na maior parte das narrativas. Se na leitura do drama o palco pode ser inferido já pelo seu formato, na prosa de ficção ele é dispensável, de modo que trazê-lo para a criação romanesca implica não só uma escolha formal, mas que instaura um modo de encarar o texto em si como tema, sendo ele próprio o espetáculo. Em “Cenários”, dois atores recitam Beckett em um palco “despido” de qualquer indicação cenográfica. A contradição não é casual. Em uma composição sob o título “Cenários” há um palco sem qualquer cenário, para que, segundo o diretor, se tivesse a impressão de que

os dois atores “pairassem, destacados, sem solo ou cercanias” (Sant’Anna, 1997: 177). No palco, o que interessa é o texto; no texto, o que se mostra são cenários. Se na representação dramática valoriza-se o texto, na representação romanesca privilegia-se a encenação da prática discursiva ficcional. A narrativa abrange o drama para representar a si própria.

O palco não é um molde em que se passaria o drama – seus embates e peripécias –, ele é trazido para a narrativa para ilustrar a trama que se articula nos bastidores da escrita literária, e que é protagonizado pelos seus principais agentes: o autor-diretor, os atores-personagens. Ao se abrirem as cortinas, o texto transcorre como uma *mise-em-scène*, em que cada um desses agentes calculam suas feições e posturas, fazendo pose aos leitores.

O olhar é crucial na compreensão do palco no texto. O advento do palco resulta justamente dessa necessidade de ressaltar as cenas, dando destaque às vozes e semblantes dos atores, colocando-os no foco da narrativa. Sendo o palco uma janela, porém, não se pode deixar de levar em conta os espectadores, o outro lado da cena, pois se toda janela traz duas paisagens, o palco subentende duas cenas, em que os espectadores, ao invés da mera audiência, participam do espetáculo atingindo os atores com sua curiosidade invasiva: “O olhar proporciona dois tipos de prazer: o de quem olha, o de quem é olhado. Para aqueles que olham, pode haver uma forma peculiar de deleite: o *voyeurismo*. (...) De maneira análoga, para aqueles que são olhados, pode haver uma felicidade especial. Trata-se do prazer de posar, de fazer-se imagem a partir da consciência de ser olhado”. (Santos, 2000: 45). O palco-janela integra atores e espectadores em um só espetáculo, alternando suas posições (o espectador pode ser ator e o ator, espectador) e instaura, sobremaneira, uma trama de olhares formadora da narrativa, que se dá pela consciência de saber-se visto.

A espetacularização do gesto literário em Sant’Anna se realiza pela atuação dramática no âmbito do texto. Ao trazer o palco para a ficção, a narrativa assume o aspecto de farsa, representação da representação. No conto “Marieta e Ferdinando”, um pacto entre as duas personagens estabelece que uma deve representar a outra após o toque da meia noite, de modo que os seus papéis – o que inclui as marcas de gênero – se confundem: “Se houvesse um terceiro observador no quarto, poderia julgar que os dois são do mesmo sexo, embora difícil precisar qual sexo” (Sant’Anna, 1997: 115). O pacto da meia-noite é que sustenta o casamento, “como se fosse esse momento o único que ainda os excitasse”. (ibidem). A descrição anterior das personagens, desde o início da narrativa, pode ser

compreendida como algo transitório, pois as identidades de “homem” e “mulher” que elas carregam perduram até as doze badaladas que marcam o início do dia seguinte, quando tudo será invertido e “a coisa se transforma numa farsa” (idem: 112). Em “Marieta e Ferdinando”, a menção a “um terceiro observador no quarto” indica a prerrogativa do olhar exterior, como se a cena pudesse ser vista do lado de fora, talvez de uma janela, ou platéia.

O jogo cênico entranhado na ficção é também tratado em “O espetáculo não pode parar”. No conto, o narrador é um dos atores da peça, na qual interpreta um moribundo que vai aos poucos sendo abandonado pela esposa, chegando mesmo a se tornar um estorvo para ela, que tem um amante. Por ser o narrador um ator, instauram-se dois planos ficcionais: o conto propriamente dito e a peça no interior do conto; o narrador é o ator: uma personagem que representa outra personagem. Entre dois mundos, a representação se desdobra e a narrativa transcorre no limiar das ficções: “ela é uma mulher jovem, bela e saudável. Tânia. Minha mulher. Ele, o seu amante. Um cara inescrupuloso e viril, apesar de, na vida real, o ator ser bicha. Mas ali não. Ali ele é macho” (idem: 168). Ao encenar-se a si e ao outro, os atores atuam distanciados de sua vivência, à margem de si, mas inteiramente conscientes de seu lugar no espaço cênico.

O efeito de distanciamento, aliás, é muito caro às narrativas de Sant’Anna. Ao incutir em suas personagens a técnica de representação do teatro épico de Brecht, faz-se com que elas se apartem das personas fictícias, ganhando uma segunda dimensão:

O ator, em cena, jamais chega a metamorfosear-se integralmente na personagem representada. O ator não é nem Lear, nem Harpagon, nem Schweik, antes os apresenta. Reproduz suas falas com a maior autenticidade possível, procura representar sua conduta com tanta perfeição quanto sua experiência humana o permite, mas não tenta persuadir-se (e dessa forma persuadir, também, os outros) de que neles se metamorfoseou completamente. (Brecht, 2005: 106).

O ato em si de “apresentar” as personagens em vez de “representá-las” é esclarecedor. Do ponto de vista do texto, ressalta ainda mais a idéia do desdobramento metalingüístico, já que, distanciando-se de seus papéis dramáticos, os atores-personagens adquirem a capacidade de observar esse outro que representam. A narrativa torna-se um comentário sobre a narrativa, ganhando um tom retórico – na maioria das vezes parodiado – de crítica ou ensaio. Em “O espetáculo não pode parar”, o ator que representa o moribundo,

por ser o narrador, cogita sobre as possibilidades do espetáculo, incluindo seu papel, os dos outros atores, além das intenções do diretor e do autor da peça. Ao tratar do contraste entre sua condição de enfermo e a paixão de sua mulher pelo amante, ele discorre:

Esta a proposição maior do autor, penso: eu simbolizando o destino final de todos os homens. Retornando à mãe terra, apodrecendo. Eles traduzindo dialeticamente a força cega e transformadora da mãe natureza. Ou de uma nova sociedade, sei lá. Tanto é que Tânia ficou grávida e isso pra mim possui uma significação óbvia. A criança, a nova vida que chega, enquanto eu já vou partindo. Foi a última obra do autor. Terminada na véspera de seu suicídio, o que se tornou excelente publicidade. (Sant'Anna, 1997: 169).

Não havendo uma entrega aos sentidos da personagem que representa, o ator não encarna o outro, antes o constrói, estudando suas reações e atingindo os significados possíveis da peça, alcançando o quanto pode “a proposição maior do autor”.

A consciência do intérprete não se resume, no entanto, ao espaço cênico. O espetáculo é apresentado ao público; sua consciência se volta também para quem assiste à encenação. Ao medir a amplitude do palco e especular sobre os movimentos que se delineiam no plano da ficção, o ator-personagem pretende ainda atingir esse olhar externo que assiste (lê) a peça: “Aí a cortina desce e eles começam a aplaudir. Eles aplaudem de pé e gritam ‘Bravo’, ‘Bravo’. Certos dias, sobretudo aos sábados, voltamos à cena umas cinco vezes, para agradecer. E eles não param de aplaudir. Há mais de dois anos” (idem:169-170). É para “eles” que o espetáculo é montado, “todos as noites”, menos às segundas.

Esse dar a ver, esse mostrar-se desabridamente é nada mais que o palco entendido como janela, mas uma janela com caráter diverso das usuais, afinal, para estas, o que interessa é a vista de dentro para fora: a paisagem. O olhar que vem de fora para o interior de uma residência, por exemplo, será indiscreto, pois invade a privacidade. Inversamente, no palco-janela as cortinas são escancaradas para que se conheçam os segredos da alcova. Aliás, na alcova não há atos desprevenidos, como se concebidos na intimidade solitária. Sem qualquer flagrante, a personagem se despe de maneira ensaiada, sob a luz da ribalta.

...

O exemplo de Emma Bovary

Emma Bovary foi vítima da literatura. Por se entregar ao universo das personagens que lia nas páginas dos romances, confundiu-se com elas, tentando tecer sua existência à maneira das histórias carregadas de glamour e sentimentalismo que consumia. Assim como o Quixote, Emma Bovary foi vítima das “falsas ficções” – das narrativas inconcebíveis em sua existência pequeno-burguesa –, por não reconhecer o desnível entre o real e o imaginário, encarando seu cotidiano, seu marido, como antíteses de uma existência muito maior, porque melhor. Seu inconformismo diante de uma realidade tão precária, leva-a a encenar a ficção no espaço da vida para, quem sabe, transformar a vida, tornando-a mais próxima do ideal sonhado através da literatura. Convencida, porém, da impossibilidade de se superar a concretude da vida, Emma encontra seu irremediável destino trágico, e não romântico. Sai de cena antes do apagar das luzes, morrendo nas páginas de um romance que não gostaria de protagonizar: o de Gustave Flaubert.

Há de fato uma denúncia em *Madame Bovary*. Flaubert, quando narra a trajetória de sua anti-heroína, aponta o caráter alienante e falsário de *algumas* ficções, no caso, das ficções românticas. No contexto do realismo militante da segunda metade do século XIX, não é de forma alguma o discurso ficcional o alvo da crítica, uma vez que esta se dava pelo viés da ficção. A denúncia, velada, recai sobre a prática literária que se esquivava do mundo real, projetando sombras de uma paisagem inexistente. Com Flaubert “surge o conceito e o ideal de uma arte literária que não interfira, de forma alguma, nos acontecimentos práticos do tempo” (Auerbach, 2004: 452).

Uma arte que aspira não interferir pretende captar os homens em sua suposta espontaneidade, representando-os conforme eles são em sua vivência. Ao enquadrá-los, quer-se observá-los sem que eles notem que são observados. Isso implica, não obstante, um processo criativo que busca humanizar as personagens, em que o trabalho do autor se dá no sentido de apagar os vestígios de sua “construção”, fazendo-se conhecer o rosto e seus movimentos – o corpo em cena, encenando –, nunca a engrenagem que o movimenta.

Ao narrar Emma Bovary, Flaubert a apresenta como vítima das ficções que lia, porém sem ressaltar seu aspecto também ficcional. Deslumbrada por uma literatura idealizadora, Emma é a negação em si da heroína romântica. Flaubert demonstra muita fé na capacidade representativa da literatura, a ponto de compor suas paisagens ficcionais de

maneira a ocultar qualquer traço de artifício em sua criação, como se assistíssemos à trama através da transparência das palavras. Seu narrador “limita-se a escolher os acontecimentos e a traduzi-los em linguagem, e isto ocorre com a convicção de que qualquer acontecimento, se for possível exprimi-lo limpa e integralmente, interpretaria inteiramente a si próprio e os seres humanos que dele participassem” (idem: 435). O que Aeurbach chama de “profunda confiança na verdade da linguagem” traduz-se na convicção de que o texto abarca o mundo sem atingi-lo, como se fosse possível “ver” o objeto narrado a despeito da voz que o apresenta, como se Emma existisse plenamente, apesar da linguagem.

A personagem desumanizada

Encenando-se, as personagens de Sant’Anna não almejam qualquer profundidade humana. Suas dores e alegrias são ensaiadas, movimentos de uma farsa em que o autor-diretor aponta as marcações de cena, encenando ele também o papel que lhe cabe, que é, obviamente, o de autor-diretor. Assim, arma-se o espetáculo na escrita, e não a vida descrita, como em *Madame Bovary*. Se Emma é trágica por não conseguir viver à maneira das ficções que lia, a menina Jacira, de *A tragédia brasileira*, atravessa o romance-teatro encenando diferentes ficções, sem que nunca se perceba qual a verdadeira Jacira (se é que há uma) a se esconder sob tantas máscaras e trejeitos. O mesmo ocorre com Ralfo, que em suas *Confissões* interpreta a si como se interpretasse a outros, multiplicando-se em tipos que são ele, um escritor e suas possibilidades imaginárias. No relatório do “Baile de Gala no Laboratório Existencial do Dr. Silvana” consta que

o sr. Ralfo assumiu o papel que dele se poderia esperar nas circunstâncias: o papel de louco. O que não seria tão censurável, não fosse a radicalidade premeditada com que incorporou este mesmo papel, como se muito se divertisse. Podemos afirmar, então, que se tratava de uma loucura inautêntica, desejada, como se a vida fosse um teatro onde as pessoas pudessem arvorar-se um papel e representá-lo enquanto lhes desse vontade. (Sant’Anna, 1995: 156-157).

A inautenticidade está em não viver simplesmente, mas em interpretar um papel: o louco. Ao louco caberia o alheamento absoluto do mundo ao seu redor, inclusive de sua loucura, de maneira que seus gestos não são para se afirmar como louco, pelo contrário, vivendo a insanidade como se não fosse. No caso de Ralfo, porém, a loucura é “desejada”,

sendo “censurável” devido a sua “radicalidade premeditada”. Não assumindo uma máscara definitiva, Ralfo torna-se ilegítimo, um ser inconcebível por não carregar qualquer essência, a verdade nua sob o véu da ficção. É bem verdade que há uma identidade comum em meio às suas várias facetas, ele é escritor. Mas não um escritor que, a partir de seu recolhimento criativo, concebe o mundo e os outros. Sua escrita é ele próprio, seu corpo como espaço aberto às possibilidades ficcionais. Quando narra em terceira pessoa seu assassinato, “Ralfo, como intérprete de si mesmo, necessitava de uma morte espetacular, digna de aparecer nos livros de História”. (idem: 51). Enquadrando-se em uma narrativa, existindo enquanto texto, seja ele histórico, jornalístico, autobiográfico ou francamente subliterário, as personagens de Sant’Anna apresentam-se como se não fossem “reais, mas personagens de uma história qualquer (...), como um livro lido muitas vezes” (Sant’Anna, 1997: 70).

A personagem desumanizada é sintoma de dois aspectos da obra, desde seu processo criativo até sua recepção por parte do leitor. Da parte da criação, o tom farsesco diz da postura do autor diante do mundo, pelo menos do mundo como objeto de representação. Mais uma vez, recorre-se à imagem da janela como enquadramento do que está “fora” do espaço da ficção, aquilo que se põe diante dos olhos e que serve como pretexto (inspiração?) para os tipos que compõem a narrativa literária. Contudo, a metáfora da janela é insuficiente por indicar somente um movimento do gesto literário: o de olhar “para fora”, ou seja, a absorção pura e simples da realidade. Em Sant’Anna, o gesto ficcional é pleno, no sentido de que pela invenção desgarra-se do real para melhor compreendê-lo. A busca pelo distanciamento é a busca pela consciência. Nesse sentido, sua narrativa se aproxima, no nível das intenções, da de Flaubert, pois ambas denunciam a mistificação de algumas ficções, que iludem o leitor como se engendrassem o “real”.

A diferença, no entanto, está no fato de que Flaubert denuncia as ficções “ilusionistas” com o pressuposto de que a *sua* ficção não o é, em hipótese alguma. Para ele há uma maneira de apreender a paisagem da janela sem qualquer mistificação: a sua maneira. Emma Bovary é vítima das invencionices românticas, mas ela própria, como personagem de ficção, é como se não fosse, assemelhando-se ao que é verdadeiramente humano. Já em Sant’Anna ocorre uma negação de qualquer instância do real no plano da ficção. Ainda que haja uma paisagem social comum, sua expressão será sempre diversa, não havendo categorias de ficção mais “válidas” que outras. Diante do ceticismo em se

representar “de fato” a paisagem, esta não é contada, mas encenada, pois fruto de uma instância autoral ciente de sua impotência em abarcar sequer uma fração do mundo, restando nada mais que seus despojos. A auto-ironia, o riso amargo de si, é a saída possível de um narrador que não cogita narrar (ou não consegue) sem se expor.

Em se tratando da recepção da obra, outra diferença fundamental: sendo toda leitura um pacto estabelecido entre as partes – autor e leitor –, vê-se que os termos são sensivelmente diferentes. A narrativa de Flaubert conta com uma certa entrega à ficção, ainda que ela tenha seu teor crítico. Seu universo é repassado ao leitor sem que se faça perceber a porosidade do discurso que narra, como se não houvesse nem mesmo o discurso, só a palavra transparente. Ao leitor não cabe, porque lhe é negado, espreitar os bastidores, conhecendo o espaço da cena somente após o abrir das cortinas. Em Sant’Anna, por outro lado, tudo é bastidor, ensaio, nada parece pronto, sequer a caracterização das personagens, como se fosse possível espreitar por trás das cortinas antes do início do espetáculo: “este autor, como vocês devem estar observando, também escreve como se ensaiasse (ou rascunhasse) o ato de escrever. Escreve sobre ele escrevendo” (idem: 306).

Diante desse cenário imperfeito, não pode haver entrega, justamente porque não há semelhança com a vida, que é onde se vive, e *a priori* jamais se encena. Citando Ortega y Gasset: “situados num dos extremos, nos encontramos com um aspecto do mundo – pessoas, coisas, situações – que é a realidade ‘vívida’; do outro extremo, em contrapartida, vemos tudo em seu aspecto de realidade ‘contemplada’” (Ortega y Gasset, 2005: 36).

Mais uma vez é imprescindível aproximar as técnicas de encenação do teatro de Brecht da narrativa de Sant’Anna. Ao se trazer, contudo, a técnica do distanciamento para a ficção, cria-se com isso outras implicações, devido principalmente às particularidades dos gêneros dramático e romanesco. Como já observado, o dramático pressupõe o ator em cena, ao passo que o texto de ficção existe somente como ficção, tendo de resolver seus impasses no espaço dos “palcos interiores”. É claro que o texto dramático, como o romanesco, é igualmente ficcional, servindo também ele à apreciação pelo viés estrito da leitura. No entanto, quando preceitua que “é condição necessária para se produzir o efeito de distanciamento que, em tudo que o ator mostre ao público, seja nítido o gesto de mostrar” (Brecht, 2005: 104), Brecht se dirige a atores de verdade e não a personagens-atores. Se o dramaturgo alemão escreve e pensa o teatro tendo por objetivo o colóquio que se

estabelecerá entre ator e público no ato da representação cênica, em Sant'Anna esse colóquio nunca se realiza como ato, mas tão-somente como leitura. No teatro épico há, por debaixo da ficção, a figura do ator – o ser humano (e social) – que efetiva o texto dramático sem se entregar a ele, pelo contrário, ressaltando sua plena consciência das situações representadas. A máscara por si só ilude, devendo-se mostrar a face.

Ao empregar a técnica brechtiana na conformação de suas narrativas, Sant'Anna não conta obviamente com o elemento humano para a concretização da escrita ficcional. Se há, por debaixo da máscara, uma face que não é humana, porque também ficcional, a relação com o “público” se modifica, já que não se reconhece na personagem o sujeito verdadeiramente portador de sua voz, mas sim em uma instância autoral superior que organiza a cena e fala através de suas criações. Assim como Brecht em sua dramaturgia, “o espectador ou leitor percebe que alguém, atrás da personagem, lhe pisca o olho, para lembrar que tudo aquilo é ficção”. (Magaldi, 1989: 267).

Em *Um romance de geração*, durante o embate entre o escritor Santeiro e a jornalista Cléa, “há uma pequena pausa e depois eles caem na risada diante da farsa. Ele chega até ela, abraça-a, levantando-a do chão. A seguir, ele a puxa pelo braço. O clima se descontraí integralmente” (Sant'Anna, 1981: 13). A tensão da cena em meio à representação é quebrada, “o clima se descontraí”, porém se descontraí para fazer-se ver a farsa. A peça se mostra enquanto peça não para dizer do particular que está sendo representado, mas para evidenciar o ficcional enquanto ficcional, como espaço aberto às “possibilidades possíveis” (idem: 44), nunca como reprodução passiva da realidade.

No auge da efusão vanguardista europeia, no início do século XX, Ortega y Gasset anunciou, e defendeu, a desumanização da arte. Para ele, desumanizar significava a libertação da arte do jugo da realidade, ou seja, do que era “demasiado humano”, e não propriamente estético, no sentido de se alcançar uma fruição distanciada, “pura”, porque livre do sentimentalismo romântico. No calor da discussão sobre a recepção das obras vanguardistas, Gasset assume um tom declaradamente aristocrático quando afirma que “a nova arte tem a massa contra si e a terá sempre. É impopular por essência; mais ainda, é antipopular. (...) A nova arte, pelo visto, não é para todo mundo, como a romântica, e sim vai desde logo dirigida a uma minoria especialmente dotada” (Ortega y Gasset, 2005: 21).

Aqui faz-se imperativo estabelecer uma cisão entre a desumanização empreendida nas narrativas do escritor carioca da defendida pelo filósofo espanhol. Quando Sant'Anna desumaniza, já não há mais a urgência de suplantar o ético em favor do estético, pelo menos não no sentido de se estabelecer uma nova ordem para o fazer artístico, tornando-o cada vez mais independente. Ao iniciar sua carreira no final da década de 1960, muitas daquelas “conquistas” já estavam sedimentadas, algumas até banalizadas, de modo que a “luta”, por assim dizer, era outra. Sant'Anna não abre mão em momento algum de estilizar, porém sem esquecer das paisagens sociais, interrogando-se sobre a validade da sua criação na dinâmica dessas paisagens. Ao escritor cabe a pergunta: o que haveria na estilização que fosse além da vaidade da forma, tão autosuficiente quanto infértil? Afinal, como princípio, o ato da escrita se inicia para que se alcance o outro, o leitor, e não só os colegas de profissão, os demais escritores, numa espécie de conferência de “fabulistas”.

Entendendo a escrita como gesto, também ele, político, as narrativas de Sant'Anna situam-se como que entre as proposições de Gasset e Brecht. Desumaniza-se, mas para acender um facho de luz sobre as lacunas do processo criativo, suas ambigüidades, até mesmo suas deficiências. No conto “Projeto para a construção de uma casa”, durante as entrevistas do louco/cliente pela sua psiquiatra/arquiteta para o desenvolvimento do referido projeto, a casa torna-se metáfora da escrita, por ser produto da imaginação. Diante das divagações do louco – o escritor – acerca das características gerais de sua futura mansão, ela conclui: “Parece-me, às vezes, que você possui uma tendência, como um pássaro de longo alcance, a refugiar-se em territórios distantes, inacessíveis” (Sant'Anna, 1997: 250). Os “territórios distantes, inacessíveis” sugerem uma escrita estilizada, hermética, com temática desgarrada da realidade das massas:

– Não, não basta – disse-me ela. – Vejo, de qualquer modo, uma tendência sua a fugir para histórias aristocráticas. E o povo de nosso país, os seus sofrimentos?

– Olha, quando os romancistas ingleses deleitavam seus leitores com amores entre condes e duquesas ou mesmo leves sugestões incestuosas, à la Lawrence, também nas ruas de Londres os miseráveis se acotovelavam no meio do lixo, do crime, da prostituição. Como se tudo não passasse de um filme de Tony Richardson. (idem: 251).

A escrita hermética, “aristocrática”, é justificada com o exemplo dos romancistas ingleses, sugerindo-se, nas entrelinhas, que é cobrado engajamento dos escritores situados na periferia do capitalismo, ao passo que para os europeus cabe o privilégio da forma; como se somente aos ingleses fosse cedida a liberdade da vanguarda, restando aos brasileiros o dever do panfleto. Sendo assim, se é correto dizer que há, de fato, uma defesa desse argumento, não se pode deixar de ter em conta que ele é introduzido após a pergunta sobre o povo. A livre estilização é almejada, porém sem que se evite uma última olhadela na paisagem da janela. Sob a pena da galhofa, rejeita-se os sofrimentos do povo sem ignorá-lo absolutamente. Irônico, o narrador abre um sorriso amarelo.

Fazendo uma literatura sofisticada, Sant’Anna estiliza tudo em suas narrativas, até mesmo o problema da estilização, suas implicações em um contexto social dividido, o papel do escritor... Mas deixa claro que não pode haver concessão para “o povo”, ao menos no sentido estético, isto é, não se deve fazer literatura “para” o povo, sequer deve-se levar em consideração essa categoria para o fazer artístico de maneira geral. Ao apontar a solidão do escritor de classe média, Sant’Anna diz do problema mas sem pretender resolvê-lo no espaço do texto. O acesso à voz, à prática e ao consumo da literatura, é algo que escapa à jurisprudência da escrita, ao menos da escrita de um típico representante da classe “pensante” brasileira. Não será o advento da ficção que dará voz ao operário, mas sim uma reforma política que permita a ele a prática e a fruição literárias, ou, mais amplamente, o acesso à voz intelectual sobre sua condição e seus problemas: “Esta geração, que podemos chamar de proletária, não pôde falar por si mesma, ainda não produziu obras, porque não teve acesso à cultura” (Sant’Anna, 64: 1980). O termo “cultura”, aqui, se refere a extratos discursivos de expressão livresca, quando não acadêmica.

Apesar da galhofa, Sant’Anna reconhece o privilégio de seu lugar, enquadrando o outro como sombra percebida a partir de um ângulo afastado, afinal a encenação como farsa é nada mais que a constatação desse observador situado do lado de cá da janela, no conforto da alcova, como quem narra os amores entre condes e duquesas enquanto os miseráveis se acotovelam no meio do lixo, do crime, da prostituição.

O autor, a personagem

Pensando-se a partir do referencial das poéticas clássicas, pode-se chegar à conclusão de que é próprio do discurso ficcional falar pelo outro, ou representar a voz do outro, como se observa com maior clareza nos gêneros épico e dramático. Ao conceber seu mundo literariamente, o autor se desdobraria para além de si – da sua individualidade, dos seus valores – para conceber as personagens, o contraste que possa haver entre elas e as perspectivas de cada uma. A multiplicidade de discursos que Mikhail Bakhtin reconhece como formadora do romance estava prevista tanto nos primeiros teóricos da literatura quanto nos próprios autores, por saberem obviamente das implicações do seu ofício. Conforme os termos de Aristóteles, na narrativa o poeta pode imitar “assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero” (Aristóteles, 2003: 106).

Ainda que o modo como se dava essa “imitação” – a maneira pela qual ela era teoricamente compreendida – estivesse muito atrelado a modelos rígidos de representação, quando o gênero abrangia a obra como uma espécie de fôrma, arregimentando inclusive os tipos elevados e os baixos na caracterização das personagens (a tragédia para os primeiros, a comédia para os segundos), pode-se concluir que o “outro”, a busca de sua imagem e semelhança, prefigura-se desde sempre como objeto à escrita criativa.

Um dos sintomas da modernidade é a consagração do romance como gênero mais representativo da era burguesa. Do iluminismo em diante, os parâmetros de compreensão da mimese modificaram-se consideravelmente, pois “a sociedade que levava em conta o poético, através do destaque da *imitatio*, era a sociedade estamental” (Lima, 1986: 314). Seguindo por esse viés, Bakhtin diz que a supremacia do gênero romanesco sobrevém de um contexto histórico de cisão, quando a Europa saía das “condições de um estado socialmente fechado, surdo e semipatriarcal, em direção às novas condições de relações internacionais e de ligações interlingüísticas” (Bakhtin, 1998: 404).

No universo do romance, o emaranhado de discursos se efetua de maneira mais incisiva, sobretudo porque a rigidez formal própria dos gêneros clássicos é quebrada. Por não haver o distanciamento da epopéia, a relação entre autor e personagem torna-se menos hierarquizada, o que proporciona uma representação familiarizada ao mundo contemporâneo, já que é possível reconhecer em sua estrutura as várias vozes sociais que o compõem. Em

linhas gerais, o autor escreve sobre o mundo de que participa, e, se não participa, tem, de alguma forma, uma ligação histórica com o universo representado. Seu contato com as personagens está grandemente atrelado às relações sociais fora da circuncisão ficcional. Ao contrário da representação épica de um passado absoluto, portanto desvinculado do encadeamento histórico, onde as personagens não têm qualquer laço “hereditário” com o tempo do autor, no romance tudo é historicizado. Autor e personagem transitam pelo mesmo espaço, olhando-se de frente, olhos nos olhos.

No palco da escrita, a encenação do gesto literário se desenrola a partir da tensão entre criador e criatura, num embate que se refere simbolicamente às possibilidades do escritor diante do mundo e seus habitantes. Não se resumindo à mera invenção de paisagens e seres imaginários, o gesto literário, desde seu momento íntimo, de gestação secreta da obra, traz consigo o peso do olhar do espectador – o leitor. Nas narrativas de Sant’Anna o autor surge tão vulnerável quanto suas personagens, porém sem que nunca se perca de vista o fato dessas personagens serem exatamente o que são: criaturas por ele concebidas. Reporta-se, assim, à idéia de que a imagem das personagens se forma a partir de um excedente do ponto de vista do autor, de modo que esta se faz exclusivamente do elemento “transgrediente” à sua existência (Bakthin, 2003), como se o autor as contemplasse através do esquadro de uma janela. Pela espetacularização da escrita, Sant’Anna diz do elemento irreduzível da prosa romanesca que, se permite a multiplicidade de discursos como seu elemento estruturante, o faz até um limite muito claro – a voz autoral como instância última das outras vozes sociais que habitam o romance.

No que tange às personagens, percebe-se a perda cada vez mais acentuada de suas autonomias. Em um movimento inversamente proporcional, quanto maior o peso do narrador, menos densa é a substância das personagens. Por sobre o tablado da narrativa, o que se vê são marionetes que falam e se movimentam pelo discurso vitalizador de quem narra. O texto se autorepresenta como um teatro de fantoches, em que, ao carregar consigo o claro aspecto de farsa, acaba por trazer, também, o perigo maior dessa condição, já que qualquer trecho da história engendra uma fabulação sempre conveniente aos interesses do fabulista. A versão de quem, tão-somente, faz mover o espírito por sobre as águas.

Há de se ressaltar que, sem confundir, nos termos de Bakthin, narrador e autor-criador, é inevitável relacioná-los, já que, como elemento formal do texto, a imagem do

narrador em Sant'Anna está invariavelmente colada à do autor, em um claro exercício de autorepresentação. Em narrativas como “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” e “A mulher-cobra”, o protagonista, que se chama Sérgio Sant'Anna, e que não por acaso é escritor, *conta o conto*, abrindo as portas dos fundos da criação literária, convidando o leitor a tentar compreender as motivações do processo criativo. Justificando desde sempre a escrita como um gesto que pretende atingir os outros, o auto-narrador realiza sua existência ao corporificar-se pela leitura de seus textos: “E eis que, nesses quatro cantos, amigos e amigas diversos saíam por alguns instantes de seu paradoxal egocentrismo para pensar em Sérgio Sant'Anna” (Sant'Anna, 1997: 376). Note-se a pretensão do autor de suplantar o egocentrismo dos outros a custo do seu próprio, expondo sua experiência com a mulher-cobra para que as pessoas, ao lerem suas cartas, comentassem entre si: “Sérgio está lá em Bruxelas e transou com uma mulher-cobra. Ora, vejam só, uma mulher-cobra”. O empreendimento ficcional, sendo declaradamente egocêntrico, já que motivado e levado adiante para ressaltar as experiências do autor, faz com que as personagens transitem ao seu redor, secundárias, como coadjuvantes silenciosas de um pastelão.

Em “Um discurso sobre o método” há uma espécie de soterramento da personagem pela fala de uma instância autoral quase esquizofrênica, que a cada momento assume uma modalidade discursiva diferente (ora psicanalítica, ora marxista) e a introjeta na fala/pensamento do operário, em uma clara paródia ao fluxo de consciência. Nesse ponto, vale lembrar a afirmação de Bakhtin de que “a consciência da personagem, seu sentimento e desejo de mundo, é abrangida de todos os lados, como em um círculo, pela consciência concludente do autor a respeito dele e do seu mundo” (Bakhtin, 11: 2003). Em Sant'Anna, mais explicitamente em “Um discurso sobre o método”, exagera-se a contribuição do autor no ato de conclusão da personagem a fim de se ressaltar, ironicamente, a impossibilidade política (e também estética) de se falar em seu nome. O “outro”, mais uma vez, é uma personagem sem substância, uma fantasia por debaixo da qual o autor se esconde, porém sem demonstrar muito esforço na interpretação do papel, como se, por sob a pele do operário, fosse ainda possível reconhecer a fala impostada do acadêmico.

O empregado da “Panamericana – Serviços Gerais”, após enlouquecer, conforta-se no hospício com a esperança de um dia, talvez, se igualar à consciência que o abarca, como uma espécie de duplo, porém superior:

Na verdade, ele já se encontrava sob outra jurisdição. Não a dos dois homens de branco que chegaram para leva-lo numa ambulância, ele envergando o uniforme da Panamericana e tudo. A jurisdição sob a qual ele se encontrava era a do “outro”, aquele alguém possível que soprara pensamentos em sua cabeça, sobre a marquise. E ele previa, intuitivamente, que lá no hospital deveria haver um pátio onde, flanando à vontade debaixo das árvores ou sentado num banco, ele teria todo o tempo do mundo para encontrar e conhecer o tal “outro”, até que os dois se tornassem a mesma pessoa e falassem com a mesma voz. (idem: 405).

O ideal do operário é se misturar à natureza de quem o narra, tornando-se finalmente uno, para que ambos falem na mesma voz, ou, para que ele deixe de encenar a vida conforme os planos desse “outro”, vivendo simplesmente. O desejo de falar na mesma voz significa, sobretudo, transcender essa natureza que o abarca sem conceder espaço para sua própria individualidade, como se ele, o operário, não pudesse ser o autor de si.

Na novela *Amazona*, a protagonista Dionísia passa a existir no contexto da alta sociedade carioca por meio do “fotógrafo de olhos azuis”, que a registrou em um ensaio sensual, tornando-a uma celebridade. Por sua beleza captada através da lente do fotógrafo, Dionísia passa a ser reconhecida como a “Amazona”, porém é pelo olhar do autor que ela de fato existe, ao menos enquanto personagem de ficção. Em determinado momento da narrativa, diante da simples tarefa de se vestir, “Dionísia permanece imóvel, expectante, como se pressentisse essa outra presença em seu quarto e dela aguardasse um gesto, uma ordem” (Sant’Anna, 1986: 226). É o autor que literalmente a veste, tendo inclusive “o privilégio de escolher para esta mulher uma calcinha azul”. Em cena, atuando entre as personagens, o autor tem a prerrogativa de interferir diretamente nas outras interpretações, ganhando com isso mais uma dimensão, o de autor-diretor.

Ao discutir os limites da pluridiscursividade no prefácio da *Estética da criação verbal*, Todorov afirma que “a igualdade entre o herói e o autor é impossível em seu próprio princípio. E Bakhtin quase o diz: ‘o autor não passa de um participante do diálogo (e seu organizador)’. Mas o parêntese destrói toda radicalidade do que foi dito antes. Se o indivíduo é o organizador do diálogo, não é apenas um mero participante” (pg. XXIV). Todorov observa ainda uma significativa mudança de posicionamento do teórico russo no decorrer de duas obras, mais precisamente a *Estética da criação verbal*, escrita em meados da década de 1920, e os *Problemas da poética de Dostoiévski*, que veio à luz por meio da

edição russa de 1963. Para Todorov, se na primeira ele reconhece, até certo ponto, o privilégio da posição do autor, na segunda não há privilégio e tampouco hierarquia. O encontro das consciências do criador e da criatura se daria como se, na narrativa, não houvesse qualquer limitação à personagem ou prerrogativa para o autor.

Em *Questões de literatura e estética*, ensaio de 1975, Bakhtin admite que esse impasse tende a um desnível entre autor e personagem, ainda que se reitere o elogio da pluridiscursividade no romance como resultado de sua conformação espacial mais democrática. Há neste texto, porém, um tratamento problematizador do tema, já que se parte do pressuposto de que “só é possível representar adequadamente o mundo ideológico de outrem dando-lhe ressonância e descobrindo as suas palavras, (...) ainda que [estas palavras] estejam confundidas com as palavras do autor” (Bakhtin, 137: 1998). Neste ponto está o problema e a especificidade da representação romanesca, ou seja, não se trata de colocar o discurso do outro em estrita consonância à maneira como ele se dá nos contextos em que ocorre, afinal, se assim fosse, não se trataria de ficção, mas de relato etnográfico.

Nestes termos, a fala da personagem, ainda que capturada dos meios sociais que serviram como fonte à sua concepção, está, no romance, carregada do discurso do autor, por ser justamente uma representação e por trazer, sempre, a carga ideológica própria do cenário discursivo no qual que ela é representada, e que a oprime:

O papel do contexto que enquadra o discurso representado tem uma significação primordial para a criação de uma imagem da linguagem. O contexto que enquadra, lapida os contornos do discurso de outrem como o cinzel do escultor (...). O discurso do autor representa e enquadra o discurso de outrem, cria uma perspectiva para ele, distribui suas sombras e suas luzes, cria uma situação e todas as condições para sua ressonância, enfim, penetra nele de dentro, introduz nele seus acentos e suas expressões, cria para ele um fundo dialógico. (Bakhtin, 156: 1998)

Ao ter sua fala introduzida na ficção, mesmo que com sua própria “ressonância e descobrindo as suas palavras”, o outro é representado e transposto para o romance como personagem, estando sempre “enquadrado” pelo discurso abrangente do autor. Essa condição é claramente colocada por Bakhtin como pressuposto do gênero romanesco, e não como limitação, uma vez que os enunciados (sejam eles proferidos no plano ficcional ou fora dele) sempre trazem consigo uma incompletude inerente, o mesmo se dando com os

sujeitos e seus correlatos literários: o autor e as personagens. Assim, como requisito próprio do dialogismo, o autor é formatado a partir da contrapartida existencial das personagens, enquanto estas se constituem pela refração da fala daquele.

Tendo em vista os limites da representação ficcional que Sant'Anna observa, de modo angustiado, em sua própria prática literária, pode-se dar a entender que suas narrativas estejam carregadas de um tom taciturno, quando não amargo. É bem verdade que há angústia e amargura, porém tudo é narrado em tom de chacota, por vezes beirando o riso aberto. Ao colocar o operário no centro da ribalta, faz-se de modo com que a paródia recaia estritamente sobre os estratos discursivos que não só falam em causa própria, mas principalmente em nome de outros, elevando a voz em prol da “humanidade”. A ironia se volta para o que David Harvey (1996) denominou metanarrativas, que são os grandes parâmetros explicadores do Homem, independentemente de suas idiossincrasias. Pelo humor, repara-se no silêncio do operário em meio às vozes que o incorporam e, de certa forma, anulam sua existência no palco iluminado da prosa romanesca.

Diante disso, os narradores de Sant'Anna apenas dizem desse problema, numa expressão ora prolixa, porque paródica das vozes sociais privilegiadas, ora embargada, por se saber pertencente a esse grupo. O humor é ambivalente nesse sentido, porque ri do outro ao mesmo tempo em que ri de si próprio, por se reconhecer no discurso objeto da paródia. Quando Bakhtin afirma que “o jogo multiforme com as fronteiras dos discursos, das linguagens e das perspectivas é um dos traços mais marcantes do estilo humorístico” (Bakhtin, 113: 1988), é possível emendar que em Sant'Anna há um jogo que se joga a contragosto, em que o autor, ao contemplar a paisagem fictícia, nela reconhece suas interferências, mal disfarçando o timbre de sua voz ao imitar a fala do outro.

O dialogismo, como pressuposto de uma subjetividade inevitavelmente atada à alteridade, onde o sujeito é sempre incompleto, por depender do olhar do outro diante do qual finalmente se constitui, é por si só um marco conceitual que se estende para todas as áreas do conhecimento, das ciências sociais à psicologia. Assim, as questões que se voltam para o jogo das práticas discursivas, a fim de que se perceba o substrato ideológico das representações, tem sua unidade “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (Hall, 13: 2005). No drama, essa interpelação ocorre entre os atores e entre estes

e o público. Durante o espetáculo, o elenco observa os espectadores de soslaio, buscando a aprovação de seus atos no olhar cúmplice e aliciador do voyeur: “O espetáculo é horrível: grotesco, vulgar e até óbvio, em alguns momentos beirando o subliterário. O espetáculo é, antes de tudo, patológico. *Mas o público gosta*” (Sant’Anna, 1997: 170) (grifou-se) .

No intermédio da ficção configura-se uma interação desigual entre as partes. Ainda que transitando pelo mesmo espaço, o narrador de Sant’Anna é sempre o protagonista, as personagens meras coadjuvantes. Em meio à trama ficcional emerge ainda a tensão em outro nível, o qual compreende o escritor e sua postura diante das paisagens sociais e seus habitantes, reinventando-os a partir de seu prisma. Daí a dúvida: será que ao operário convém a máscara que lhe é imputada? Achará graça da comédia que fizeram de si?

Embora se reconheça a autonomia da personagem no acontecimento estético literário, quer-se antes evidenciar os meios pelos quais se dá sua construção, para que se revele em que termos ela é empreendida. O que se observa em Sant’Anna é sobretudo uma postura cética, que se converte em narrativas repletas de entrave, mas que se desenvolvem apesar da consciência de que é impossível (d)escrever o outro de maneira plena, sendo por isso renegada sua essência, restando nada mais que a máscara.

O exemplo de Capitu

Capitu foi vítima de seu narrador. Não se pode conhecê-la, afinal ela será sempre inatingível, já que sua existência se faz pelo olhar de alguém diretamente implicado na história. No entanto, se a existência de Capitu e seus “olhos de ressaca” se dão através da lente ressentida de Bentinho, ele próprio é concebido por meio de sua fala, narrando-se de tal modo que “o fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar a velhice na adolescência” (Assis, 1997: 34). Explicando o que motiva a feitura do livro, ele afirma querer restaurar sua própria existência, (re)vivendo na escrita o que viveu em vida, e que guarda em sua memória de Casmurro, fechado e solitário em uma casa construída à cópia da de sua infância.

Ao escrever o livro, Bentinho faz de si personagem, além dos outros que povoaram sua vida, incluindo aí Capitu. Mais do que recordar, ele toma a palavra em nome desses outros, manipulando-os a partir de sua perspectiva, seu lugar. Diante desses indícios,

pode-se conjecturar que desde a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em 1881, Machado de Assis, se não inaugurou, instaurou na literatura brasileira o problema do lugar da fala, pelo menos no que se refere à concepção da personagem.

Quando compõe a história do adultério, o escritor carioca o faz a partir de uma perspectiva diversa da de Flaubert. Diferentemente de *Emma Bovary*, *Capitu* não se dá a ver pelo olhar de um narrador transparente, mas por um narrador-personagem, seu ex-marido, que a rememora sob a desconfiança (certeza?) de que ela o teria traído com seu melhor amigo, Escobar. Tendo passado muitos anos, a memória cede cada vez mais lugar à ficção, entretanto sob o peso legitimador do relato autobiográfico. O narrador machadiano está sob suspeita, afinal sua perspectiva é construída de tal modo que os acontecimentos por ele narrados sejam colocados em questão, porém sem qualquer contraparte. A dúvida é intransponível, não havendo como atingir o narrado sem que seja pelo viés de Bentinho.

Ainda que se admita essa instância (o autor) portadora da palavra final sobre os fatos, em *Dom Casmurro* ela existe tão-somente para a construção da dúvida. Na leitura de *Madame Bovary*, Emma é vista de maneira plena, ao passo que *Capitu* é e sempre será inatingível, por ser refém da intermediação de Bentinho. É possível apreciar de camarote o drama da protagonista de Flaubert como se ela vivesse atrás de uma vitrine. Já *Capitu* é um ser feito de palavras, narrado. Se o romancista francês escreve como que para superar as limitações da escrita, almejando o apelo incontestável da imagem límpida, Machado lembra de maneira irônica que o romance só é possível por meio das palavras, fazendo justamente dessa limitação o tema subterrâneo à narrativa de *Dom Casmurro*. *Capitu* é personagem, e como tal existe pela fala de um outro que a abarca, sufocando sua voz.

O autor/narrador de Sant'Anna também não escreve para superar a escrita, apesar de lamentar suas limitações, sua insuficiência. Descrente da existência do Aleph – a esfera que Borges imaginou em um sótão de Buenos Aires e que é capaz de mostrar tudo ao mesmo tempo –, não há motivação em conceber a escrita para além de sua linearidade obtusa, incapaz, portanto, de dizer o absoluto, que se revela enquanto revela. Ao tatear as paredes que delimitam o terreno da ficção, alguns escritores (uma tradição, talvez, com o perdão da palavra) recusam a superação do livro, almejando, pelo contrário, o engenho da maquinaria: a arte, afinal, se justifica não pela beleza do resultado final, mas pelo processo de fabricação dessa beleza, sua procura. Paradoxalmente, o reconhecimento dos limites do

gesto literário acarreta uma espécie de revelação, que se não religiosa (epifânica, à maneira de T. S. Eliot), é irônica, autoconsciente. O discurso ficcional, mostrando-se como ficção, ri não só de si, mas dos outros discursos legitimados por sua relação pragmática com o mundo. Vendendo-se como farsa, a escrita inventiva denuncia a farsa do real.

As paisagens humanas, ao adentrarem a escrita pela janela do escritor, no caso de Sant'Anna (e do segundo Machado), participam da configuração da obra desde antes da primeira palavra. O autor e seu correlato, o narrador, atuam no espetáculo da escrita, posicionando-se entre o espaço da cena – em que habitam as outras personagens – e o público. No espetáculo da escrita, o autor “atravessa o palco, encabulado. Mas entrar no espaço branco da página é também como entrar em cena (...), como um ator que tivesse deixado as coxias para pisar o palco” (Sant'Anna, 1997: 306). Escrever é se expor, porque não há como narrar o outro sem o atributo do texto. Dono da palavra, o autor-diretor enquadra os movimentos da personagem. Em cena, Bentinho apresenta Capitu de modo que ao público não seja possível enxergá-la por trás da máscara de dissimulada.

O baile de máscara ou: algumas vozes em falsete

- Simulacro:*
1. “Imagem de divindade ou personalidade pagã; ídolo, efigie.”
 2. “Ação simulada para exercício ou experiência”
 3. “Falsificação, imitação”
 4. “Fingimento, disfarce, dissimulação”
 5. “Cópia ou imitação imperfeita ou grosseira; arremedo”
 6. “V. fantasma”

(Dicionário Aurélio, 2004)

Por definição, simulacro é o que está no lugar de algo original, não passando de imitação, arremedo. Mais que isso, o que se apresenta em simulacro não se oferece ao olhar como cópia, indo propositalmente aquém (ou além) do original. Uma imitação imperfeita, portanto, talvez porque se apresente como tal, despojando-se da intenção pura e simples de enganar, iludir, dando-se a ver de modo que seja fácil perceber sua inautenticidade forjada. Um reflexo que se desprende do objeto e vive sua existência imaterial.

De todas as definições, porém, a que melhor se encaixa à proposta do romance de Sant'Anna, *Simulacros*, de 1977, é a que resume o termo como “uma ação simulada para

exercício ou experiência”. A narrativa discorre sobre os experimentos de Philip Harold Davis (Dr. PhD) que, como um diretor teatral, imbuído de fins científicos e não artísticos, dirige a vida de quatro pessoas, quatro nomes que servem de máscara aos seus colaboradores, ou cobaias: Jovem Promissor, Vedetinha, Prima Dona e Velho Canastrão. Vivendo em comunidade, as quatro personagens, sob o julgo tirânico do Dr. PhD, passam pelas situações mais inusitadas, como interpretar a história de chapeuzinho vermelho no parque municipal, de madrugada, ou promover uma caminhada vespertina em que Jovem Promissor, vestido de padre, anda de mãos dadas com Vedetinha pelo centro da cidade, como se esta fosse sua amante. Tudo sob o olhar atento do cientista, que avalia não só as performances de seus atores, mas também a reação que elas causam nos transeuntes.

Narradas por Jovem Promissor, o escritor ainda não publicado que sonha com o prêmio Nobel de Literatura, amante e depois esposo de Vedetinha, tudo, claro, sob a benção do Dr. Philip, as muitas peripécias do grupo transcorrem de modo quase (e às vezes inteiramente) burlesco. A narrativa se desenvolve como uma *commedia dell’arte*, modelo teatral muito popular entre os séculos XVI e XVIII, que com tramas cômicas e estereotipadas imortalizou tipos como o Arlequim, a Colombina, o Pantaleão, o Doutor...

Recorrendo, outra vez, à forma dramática, Sant’Anna traz para o romance sua categoria mais farsesca, apenas trocando as máscaras italianas por tipos contemporâneos e nacionais, porém também eles estereotipados. Pensando-se a palavra simulacro – e a *commedia dell’arte* – à sombra de sua definição menos óbvia, como “imagem de divindade ou personalidade pagã”, infere-se que “a máscara devolve essa comédia aos rituais religiosos, com a despersonalização do indivíduo, para que ele participe dos mistérios sagrados” (Magaldi, 2001: 86). Se nas narrativas de Sant’Anna não há uma motivação religiosa, a despersonalização (ou desumanização) da personagem advém de uma estratégia que busca revelar o demônio por sob a fantasia do autor: ele próprio. O baile de máscaras, de tão artificial, se arma de maneira que seja impossível não reconhecer o apelo da escrita inventiva – reflexo desprendido do objeto. A certa altura, contestado acerca da veracidade de um relatório encomendado pelo Dr. PhD, Jovem Promissor é taxativo: “sou observador e portanto criador” (Sant’Anna, 1992: 58).

A arte enquanto simulacro: a paisagem simulada: o escritor diante da janela, no palco da escrita, inscrevendo-se em seu próprio gesto literário. O resumo da obra, portanto,

seria esse, a cena final em que o autor ocupa todos os espaços do cenário, já que não pode abarcar o mundo devido à insuficiência da escrita. Segundo Bakthin, no “excedente de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos de acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra” (Bakthin, 2003: 11). Daí porque a escrita de Sant’Anna, mesmo quando traz o dialogismo que caracteriza a criação romanesca, acaba por encenar uma espécie de monólogo em que se evoca as agruras diante da tarefa de representar o outro. Ao criar suas ficções, tornando esse outro refém de sua perspectiva, o autor transcreve-se em sua fala, dando-se a ver quando aponta a personagem, como nesta cena de *A tragédia brasileira*:

Também a mulher, lindamente estatelada e descomposta sobre o sofá, é uma boneca de carne cujos movimentos são apenas os da respiração. Sua seminudez e os cabelos caindo sobre o rosto de óculos fornecem-lhe um ar de violência consumada, morta. No entanto em seu íntimo, de plena posse de uma consciência, como uma atriz, ela goza deste olhar que a devassa e a transforma em *obra*. (Sant’Anna, 2005: 88).

Não existindo por si só, mas em função do autor – seu olhar – a personagem tem consciência de que é obra, não agindo simplesmente como uma mulher descomposta, mas como uma atriz que estuda os movimentos, descompondo-se ao gosto de seu observador. É este o ponto que distingue a narrativa de Sant’Anna do monólogo puro e simples. O autor-diretor sequer existiria não fosse a disponibilidade irredutível dos atores-personagens, que transitam pelo espaço do espetáculo sob sua tutela, porém resguardando uma certa individualidade, que aflora da consciência de se saberem atuando em uma farsa.

Distanciando-se, como no teatro de Brecht, dos papéis que representam, as personagens são capazes de encarar o autor. Se a imagem definida da personagem é, em grande medida, uma luta do autor consigo mesmo (Bakthin, 2005), a imagem do autor não seria possível ao leitor não fosse o confronto entre o criador e suas criaturas. É desse embate que sobressai a tensão maior da literatura: afinal, o que ela diz do mundo mesmo quando se despoja da necessidade de representá-lo de modo realista? Considerando-se as questões ressaltadas pela narrativa de Sant’Anna, talvez esta pergunta esteja enviesada, pois não se pode garantir que o mundo em que vivemos não seja ele mesmo uma farsa. O

outro, na vida “real”, pode existir a despeito do nosso olhar? O que é a paisagem quando não a concretizamos, vendo o que nos convém, com as cores desejadas?

Nada como perguntas sem resposta. Talvez seja esta uma função possível à literatura: lançar perguntas, como a esfinge. Por gerar ambigüidades, a escrita inventiva é um espaço de suspensão da descrença, ora reforçando preconceitos e lugares comuns, ora tirando o chão do leitor, quando lhe propõe enigmas sem o compromisso de resolvê-los. Como se o autor-diretor saísse de cena antes do fim do espetáculo, deixando no espectador a vaga sensação, ao cair das cortinas, de que o último ato ainda está por vir.

TERCEIRO ATO

III. AS POSSIBILIDADES POSSÍVEIS DO GESTO LITERÁRIO

A ficção como uma teoria da leitura

Ricardo Piglia

O último ato

Se antes a encenação – o riso e a lágrima – transcorria no espaço do palco, sob a luz artificial, agora ela se espalha para além dos seus limites, quando os atores se despojam de suas personagens e finalmente colocam as máscaras de si, para que não se corra o risco de confusão, ou mesmo para que não se pense que são esquizofrênicos. Não. O último ato prossegue pelas ruas e casas, apartamentos e marquises, bares e praças. Se há pouco o público se defendia do espetáculo em suas cadeiras, frontalmente desgarrados da cena, agora não há distinções, muito pelo contrário. Ao se defrontar com os atores no café do teatro, ou em qualquer outro ambiente, logo o espectador percebe que o palco se alargou indefinidamente, e que a encenação, antes restrita ao elenco da peça, tomou toda a paisagem, tornando a vida um jogo perigoso, porque não tão seguro quanto a circunscrição da fantasia. Assim, reconhecendo que a ficção abarca todas as coisas, engendrando-as no limite incerto entre o dado e o imaginário, o espectador se expõe com suas máscaras possíveis, inscrevendo-se nas narrativas de Sérgio Sant'Anna, em riso e lágrima.

Esse passeio do espectador “fora” do espaço em que se dava o espetáculo ilustra a trajetória da crítica em relação aos agentes que compõem a literatura, indicando o mais recente dos seus diferentes enfoques: o leitor. Se antes, mais marcadamente no romantismo, o ato interpretativo buscava a verdade genuína e insubstituível da voz autoral, chegando depois ao fetiche do “texto em si” com o advento do estruturalismo lingüístico de Saussure, agora o triângulo se fecha quando se leva em conta o papel do leitor nesse cenário. De receptor passivo da voz autoral ou da essência decifrável do texto, o leitor foi alçado a elemento sem o qual nem a voz autoral nem o texto em si se concretizam, afinal um livro fechado é letra morta, silêncio irreparável do que possa haver dentro ou fora do cânone. É como se, no meio do espetáculo da escrita, de repente a luz do palco fosse lançada para o público, acompanhando-o mesmo depois da encenação, a fim de iluminar cada movimento ou feição, transformando-o em protagonista involuntário.

Mas quais as conseqüências dessa inversão? Se é certo que, para a crítica, o enfoque e o estudo sistematizado sobre o leitor constituiu uma novidade em meados do século XX, não se pode falar o mesmo da produção literária, mais especialmente a ficção, onde ele muitas vezes é o protagonista ou alguém com quem o narrador dialoga diretamente. Ricardo Piglia entende que a investigação sobre o papel e a natureza do leitor é fundamental para a compreensão da literatura. Para ele, a pergunta o “o que é um leitor?” constitui o principal questionamento da literatura, de modo que ela “não é externa a si mesma, é sua condição de existência. E a resposta a essa pergunta – para benefício de todos nós, leitores imperfeitos porém reais – é um texto: inquietante, singular, sempre diverso” (Piglia, 2006: 25). Assim, entende-se que o leitor não está somente “fora” dos universos ficcionais, chegando ora a protagonizá-los, como personagem, ora atuando indiretamente, como espectador *a quem* a encenação se dirige. Seja como figura simbólica representada no espaço da ficção, seja como voyeur, o leitor é o ponto de convergência do gesto literário, encenando, ao mesmo tempo, as personas de avaliador e cúmplice, observador e observado.

Ao discutir o papel do escritor, a ficção de Sant'Anna fatalmente expressa seu confronto com o leitor, quando escreve e mostra-se a escrever para esse outro que lê. As motivações que levam à prática literária são avaliadas, nos casos mais extremos, pela voz do próprio Sérgio Sant'Anna, personagem de si. A conduta crítica do romantismo, que tem como fim a “verdade da voz autoral”, parece obsoleta diante de um narrador que se justifica a cada parágrafo, expondo seus motivos e suas supostas intenções secretas. O jogo interpretativo, porém, não se tornou desnecessário, pelo contrário, ele ainda é preponderante nas imbricações da narrativa; o que mudou foi o conjunto de suas regras. O narrador-escritor de Sant'Anna se expõe enquanto esconde, finge que é sincero quando apenas deixa algumas pistas sobre o que de fato está oculto por debaixo do tapete de sua fala. Há sim uma “verdade do autor”, no entanto ela é constituída à sombra do leitor, levando-se em conta suas possíveis desconfianças. Em resumo, o narrador de Sant'Anna jamais conta com uma interpretação ingênua. Legitimar-se, nem que seja declarando sua insuficiência na representação do mundo e dos outros, é uma estratégia fundante de sua prosa. Ele pressupõe e se dirige ao leitor que não se entrega, ao leitor hostil.

Por isso o texto como encenação do gesto literário dá a ver, mais que o enredo e a forma, a lucidez do discurso ficcional sobre seus próprios procedimentos. A declaração da insuficiência sugere que pela prosa literária não só se narra (ou tenta narrar) o mundo e os outros, mas principalmente o empenho em narrá-los. Quando não suporta o peso e a veracidade do que se lhe apresenta pela janela, o escritor, se não a expressa, expõe sua tentativa de expressão, de modo que a escrita parece resultar mais do olhar sobre si do que da observação de uma janela. Cogitando sobre a autoria desconhecida de um quadro, uma das personagens de “Homem sozinho numa estação ferroviária”, e que não por acaso é também o título do quadro objeto de especulações no conto, afirma que “os espelhos são interiores e projetam para o pintor um reflexo que contém simultaneamente a figura dele próprio e da paisagem onde se acha encerrado pelas recordações” (Sant’Anna, 1997: 388).

A motivação do gesto literário incide sobre o ofício criativo, desviando-se por vezes dos movimentos colhidos na paisagem. Não se trata, porém, de autorepresentação ou autobiografia pura e simples. Sendo personagem de si, Sant’Anna diz indiretamente da condição de existência do discurso ficcional, que pressupõe uma cumplicidade almejada entre ele e o leitor, posto que o receptor da obra, a despeito das motivações e percalços que levaram à criação, procura o que nela há de significativo para ele próprio. Em linhas gerais, o fundamento da ficção se dá a meio caminho entre a escrita do texto (sua concepção) e a leitura (sua recepção), como em uma negociação contratual, quando cada uma das partes – contratante e contratado – busca para si os respectivos benefícios.

É importante não confundir, contudo, as instâncias humanas com as propriamente literárias, estas estabelecidas pelo texto. Segundo a conceituação de Umberto Eco, há uma clara distinção entre autor e leitor empíricos, que seriam, no caso, o próprio Sérgio Sant’Anna e seus eventuais leitores, do autor e leitor modelos. A realização do fenômeno literário, por assim dizer, depende de uma interação entre estes dois últimos, de modo que “o autor-modelo é uma voz que nos fala afetosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo” (Eco, 2006: 21). Se a leitura guarda várias interpretações, estas não são infinitas, já que se submetem, em diferentes graus, a uma

intenção autoral identificável no texto, como as migalhas de pão deixados no caminho por João e Maria, para que não se perdessem nas encruzilhadas da floresta.

A despeito de se aprofundar nos meandros da estética da recepção e suas deficiências, como as que demonstram Eagleton (1997) e Compagnon (1999), para quem ela somente substitui a figura do autor pela do leitor (no sentido de que reitera a intenção autoral como a verdade última do texto), as formulações de Eco interessam por evocarem o acordo tácito entre os envolvidos, afinal ambos compartilham do mesmo objeto, ainda que em perspectivas diversas. Ao autor interessa ser minimamente compreendido, o que significa dizer que o resultado de seu gesto depende da colaboração do leitor, sua anuência, já que a leitura não prossegue quando não o interessa de alguma maneira.

Levar em consideração a presença do leitor (seu olhar) desde a escrita é algo fundamental para a compreensão da obra de Sant'Anna, uma vez que em suas narrativas se instaura uma trama de olhares que inevitavelmente extrapola o espaço da ficção, confundido as fronteiras entre o real e o imaginário. Linda Hutcheon, ao analisar a tendência das narrativas pós-modernas em mesclar gêneros discursivos, conclui que “as fronteiras mais radicais que já se ultrapassaram foram aquelas existentes entre ficção e não-ficção e – por extensão – entre a arte e a vida” (1991: 27). Para Hutcheon, porém, “não existe nenhuma fusão simples, não problemática” (idem), em parte porque se cria uma instabilidade na relação com o leitor, afetando consideravelmente seu paradigma de recepção. Ao se expor no corpo da narrativa literária, Sant'Anna lança para o enquadramento seguro da ficção a complexidade ilimitada da vida. Em contrapartida, sugere que a ficção adentra e constitui consideravelmente a vida, dando a ver que o último ato independe do palco, realizando-se dia após dia nas paisagens possíveis.

Ao tratar dos leitores-personagens de Borges, que lêem tudo como ficção, Piglia especula que “há uma certa inversão do bovarismo, sempre implícita em seus textos; não se lê a ficção como mais real do que o real, mas o real perturbado e contaminado pela ficção” (Piglia, 2006: 28). Em certa medida, o mesmo ocorre em parte da prosa de Sant'Anna, onde a personagem Sérgio Sant'Anna se confunde com o escritor de carne e osso, o que faz com que se relativize consideravelmente o distanciamento que deveria haver entre o eu que fala do que assina a obra. Expondo-se parcialmente na personagem que engendra a partir de sua

imagem e semelhança, o escritor atenua as fronteiras da ficção, atentando o leitor para o espaço incerto que permeia a invenção e a vida factível.

A escrita de si para o outro

Em seu retorno a São Paulo em um vôo especial – que trazia as vítimas de um desastre aéreo e seus parentes –, o narrador de “O vôo da madrugada” é visitado por uma jovem com a qual se abraça durante um período da viagem, adormecendo em seus braços. O insólito do episódio está em que a jovem não se encontrava entre os passageiros, não sendo identificada após a aterrissagem. A despeito do que motivou aquela aparição, ou do que necessariamente ela se tratava, o narrador, ao chegar em casa, depara-se, como se não bastasse, com uma cena ainda mais improvável, seu duplo:

Sentado em minha cama, a fitar-me com uma placidez sorridente, na qual julguei detectar uma ponta de ironia, estava um homem – se assim devo nomeá-lo – que, pela absoluta implausibilidade da situação e pela indefinição etária de seus traços, demorei alguns segundos – se é que podia medir o tempo – para identificar como sendo eu próprio. Como se fosse possível eu me repartir em dois, aquele que viajava e aquele que aguardava tranqüilamente em casa, ou talvez, num espaço fora do tempo. (Sant’Anna, 2003: 26)

Como o duplo de Borges, o narrador de Sant’Anna é surpreendido ao encontrar-se consigo próprio. A diferença, entretanto, está que no conto do escritor argentino o confronto se deu entre fases (faces) distintas do mesmo indivíduo – o velho e o jovem. O embate com o diferente, ainda que fosse ele próprio, leva à resignação: “comprendí que no podíamos entendernos” (Borges, 1998: 17).

Encontrar seu duplo no espaço da ficção, mais do que a descrição pura e simples de um fenômeno sobrenatural, significa a expressão da escrita de si comum a todo texto. Escrever é inscrever-se de alguma maneira, introjetando na linearidade do discurso as marcas incontestes da subjetividade. O narrador de “O vôo da madrugada” não por acaso é um escritor. Aliás, ele faz questão de marcar muito bem a diferença da escrita pragmática, de “prosaicos relatórios”, das escritas inventivas que, “ainda que quase sempre malditas, retiram sua razão de ser de si mesmas” (Sant’Anna, 2003: 27). Com isso, ao conceber o outro, o narrador inevitavelmente se inventa no espaço da ficção, chegando inclusive a declarar isso como prova de sua natureza ficcional. Ainda que possua a voz que realiza o

fato narrado, esta não se sobrepõe às outras, como se as representasse em uma instância mais vinculada ao real. No espaço do conto toda existência é forjada: “antes de ser esta uma história de espectros – acrescento com uma gargalhada, pois uma súbita hilaridade me predispõe a isso –, é uma história escrita por um deles” (idem: 28).

A declarada natureza ficcional do narrador extrapola o âmbito dos elementos que constituem a narrativa, principalmente quando ele toma as formas e o nome do próprio escritor, como se este adentrasse o espaço do texto, ficcionalizando-se, ou, em um sentido inverso, aproximando a ficção da realidade. Como nas palavras de Ernesto Sábato, “é só com máscaras, no carnaval e na literatura, que os homens se atrevem a dizer suas (tremendas) verdades últimas” (Sábato, 1982: 43). No caso, Sant’Anna usa a máscara de Sant’Anna, ou de um similar seu, a fim de expor não necessariamente “suas verdades últimas” enquanto indivíduo, e sim para escancarar a condição do escritor na contemporaneidade, “seus fantasmas”, conforme outra expressão de Sábato.

Nesse entrecaminho (cruzamento?) da invenção e do dado, vislumbra-se o ponto fundamental do discurso inventivo, quando se sugere que esse dualismo é desde sempre ingênuo, porque descarta o papel do imaginário na constituição dos indivíduos “reais”. Afinal, por mais concreta que seja a existência, ela sempre se constituirá dessa matéria improvável que é a ficção, que molda o mundo e os seres a partir do imaginário, como que prenunciando suas possibilidades. De outro lado, pode-se questionar sobre o que, em se tratando do gesto literário, o motiva de fato, senão aquilo que ele tem de vital para o “mundo aqui de fora”? Considerando essa vitalidade, o que a caracterizaria? Embora identifique e discorra sobre uma pretensa função do escritor, Barthes acredita que a característica fundamental do seu trabalho é a intransitividade, uma vez que sua palavra é

uma sobre-palavra, o real lhe serve apenas de pretexto (para o escritor, *escrever* é um verbo intransitivo); disso decorre que ela nunca possa explicar o mundo, ou pelo menos, quando ela finge explicá-lo é somente para aumentar sua ambigüidade: a explicação fixada numa *obra* (trabalhada) torna-se imediatamente um produto ambíguo do real, ao qual ela está ligada *com distância*; em suma, a literatura é sempre irrealista, mas é esse mesmo irrealismo que lhe permite fazer freqüentemente boas perguntas ao mundo – sem que essas perguntas possam jamais ser diretas. (Barthes, 2003: 33-34).

Antepondo a figura do escritor à do escrevente, este último imbuído de uma noção pragmática da escrita, no sentido de que ele pretende interferir de maneira mais incisiva sobre a realidade, Barthes ressalta a ambigüidade literária, que interfere indiretamente nas paisagens sociais, ainda que de modo aprofundado, “lançando boas perguntas”. Se a princípio as proposições do teórico francês parecem um elogio um tanto deslumbrado, quando não ingênuo, da literatura, é importante ressaltar que ela se volta para a busca de sua especificidade, seu papel no mundo contemporâneo. Por que, afinal, conceber ficções?

A necessidade de ficção (e que responde de certa forma à pergunta acima formulada) vem junto com o que Sábato considera um de seus paradoxos: um exílio da realidade que acaba por iluminá-la, revelando-a a partir das implicações do jogo narrativo (Sábato, 1982: 130). Na mesma linha de pensamento, Umberto Eco conclui que “a obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério” (Eco, 2006: 84). Ou seja, a motivação do gesto literário – que advém por sua vez dessa necessidade irreprimível de expressão pela escrita inventiva – está na tensão latente entre o que se apresenta como ficção e o que atinge como a verdade substantiva do real.

Se a História é uma narrativa que se vincula ou se quer vinculada aos fatos ocorridos no passado, ou se pretende ler os fatos do passado à luz de perspectivas diferenciadas – a história do Brasil contada sob o ponto de vista dos escravos africanos, por exemplo –, essa revisão se dá sobre um panorama histórico comum, de acontecimentos comuns encadeados no tempo e que resultaram no mundo como hoje o conhecemos. Ainda que no relato histórico ou no ensaio o escrevente (conforme a terminologia de Barthes) utilize a imaginação criadora, cultivando a palavra trabalhada, seu gesto jamais é intransitivo, pois aponta para algo pré-existente à natureza do texto, motivando-o e sobre ele atuando, na intenção (muitas vezes inconfessada) de “desvelar” o objeto em análise.

O gesto literário, por seu lado, mais especificamente o discurso ficcional, pressupõe uma liberdade a princípio absoluta, como se o escritor se lançasse cegamente para o abismo da imaginação, tecendo mundos à sua maneira, indiferente às paisagens que o circundam. No entanto, bem se sabe da angústia da escrita inventiva, e Sérgio Sant’Anna é um caso exemplar dessa classe de escritores que não sofrem somente no processo secreto da escrita, como também expõe na própria escrita esse processo, dando a ver que o gesto literário é desgastante justamente pela liberdade que ele proporciona diante da crueza

irredutível da “vida como ela é”. Ainda segundo Barthes, a palavra intransitiva da escrita literária pressupõe um certo sentido de *responsabilidade*, afinal, “para o escritor, a verdadeira responsabilidade é a de suportar a literatura como um engajamento fracassado, como um olhar mosaico sobre a Terra Prometida do real” (Barthes, 2003: 35).

Em “Um concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” o autor, no caso Sérgio Sant’Anna, pretende escrever um conto sobre o concerto que o músico não deu na capital carioca, retornando para Nova Iorque sem executar um acorde sequer. A idéia é que o concerto de João Gilberto foi o seu não-concerto, o que resulta em um conto que, inspirado no episódio, constitui-se de uma não-narrativa, ao menos em termos de uma narrativa tradicional corriqueira. Autorepresentando-se ficcionalmente, Sant’Anna relativiza os limites da criação artística, dizendo que aquilo que se encontra “do lado de dentro” da arte, e que lhe é próprio, não se aliena do que ocorre ou existe “do lado de fora”. A responsabilidade do escritor advém da percepção de que o processo artístico não se desgarra do mundo factível, e sim que o mundo factível e seus habitantes se constituem em grande medida das ficções que consomem ou que forjam para si, vivendo o real como resultado realizado do imaginário. O escritor é resultado de sua ficção, sendo geralmente consciente disso, quando percebe que “entrar no espaço branco da página é também como entrar em cena” (Sant’Anna, 1997: 306). A cena, no caso, é a representação do ambiente social em sua totalidade; o escritor em cena como em vida, inscrevendo-se.

Em “A mulher-cobra”, a existência é diretamente ligada ao ato de narrar, mais que isso, misturando-se com a própria narrativa: “como sabem, ser testemunha é para mim uma questão de sobrevivência. Essa coisa que me fascina nos acontecimentos, fazendo com que eu, narrando-os, possa sentir-me existente, ao menos por algumas horas, antes que novas formas informes voltem a debater-se dentro de mim” (idem: 378). Esse trecho é revelador de todas as implicações do gesto literário, uma vez que coloca as cartas na mesa: narrar é existir. Repare-se, entretanto, que ao mencionar um recorte temporal (“algumas horas”), o narrador sugere que a sua existência coincide naturalmente com o ato da leitura, o que se torna ainda mais evidente com o uso de expressões do tipo “como sabem”, que se dirigem diretamente ao leitor. Ao publicar-se, lançando-se aos olhos do público, o escritor acaba por confessar que escrever não é um gesto tão intransitivo quanto parece, afinal o gesto

literário se estende ao outro sem o qual não há existência a ser percebida, como se a voz e a perspectiva de quem narra à despeito do leitor se esvaíssem como sonhos esquecidos.

Qualquer relato busca o diálogo, contando com a compreensão do receptor. O sentimento de insuficiência do gesto literário emerge da incapacidade de traduzir a esse outro que lê a expressão desejada, caso contrário, resta o horror das “formas informes”. Tal necessidade de alcance, portanto, se assemelha muito às correspondências:

Escrever é pois “mostrar-se”, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. De certo modo, a carta proporciona um face-a-face. (...) A reciprocidade que a correspondência estabelece não se restringe ao simples conselho ou ajuda; é ela a do olhar e do exame (Foucault, 2006: 150-151).

Esse face-a-face descrito por Foucault é nada mais que o confronto entre autor e leitor, pois também nas narrativas literárias há o exame mútuo entre as partes, claro que em posições diferenciadas, afinal o autor se lança para um leitor hipotético, quando busca atingi-lo através da escrita, tateando pelo espaço da ficção. Ao leitor, porém, nada resta que não seja o texto, de maneira que, para que se garanta a existência dessa voz autoral, deve-se aceitá-la em sua dicção e estilo, caso contrário o pacto da leitura não se realiza.

Em se tratando de prosa de ficção, o pacto se dá em termos muito diferentes do que normalmente se daria em uma carta. A correspondência se legitima por uma pretensa autenticidade, de modo que a voz que fala remete diretamente à essência da pessoa – o que ela tem de mais revelador quanto a si. No conto “Uma carta”, Beatriz escreve para Carlos depois de um relacionamento furtivo, rememorando todo o ocorrido e percebendo de antemão o assombro de seu receptor: “talvez você se espante de eu me expor assim, depois de tão pouco tempo em que verdadeiramente estivemos juntos” (Sant’Anna, 1997: 587). Na carta de Beatriz, tudo é narrativa e confissão, desde os primeiros olhares e sensações até a percepção do outro no momento em que se conheceram. Tudo como numa carta, ou como deveria ser, quando pelas palavras tenta-se conceber a si próprio, flagrando-se em seus sentimentos, registrando e expondo-os ao outro. O desfecho da carta, no entanto, é a negação de seu propósito, que deveria ser um diálogo efetivo entre duas pessoas:

Esta carta então apócrifa, egoísta, orgulhosa, que se quer uma essência das cartas, utópica e abstrata como uma melodia vermelha, entoada por uma mulher que talvez nem seja engenheira, talvez a louca em trajes fétidos no pátio do asilo e que se chama Jussara, mas assina Beatriz como quem se veste de princesa para um amante inventado; que inventa ainda uma cachoeira, uma casa e até seu prefeito; esta louca que talvez nem seja mulher, mas um homem solitário em seu quarto acanhado e que constrói para si uma amante louca em nome de quem remete a si mesmo ou ao léu uma carta que tenha a duração escrita de uma noite. (idem: 605).

Tudo pode ser invenção, inclusive a identidade do narrador. Ao quebrar-se o contrato firmado pela correspondência, o que antes valia como verdade cai por terra, sobrando nada mais que algumas possibilidades ficcionais. O *eu* que fala se esconde sob a máscara de algum outro, seja ele quem for, narrando o que lhe convém narrar, por algum motivo. Se na carta há uma relação mais simples (e mais ingênua) entre destinatário e remetente, já que a princípio o face-a-face de ambos seria mais franco, o mesmo não ocorre com as narrativas literárias, em que o autor se esconde sob o discurso do narrador, falando através dele. Tal fala, contudo, tem de ser convincente, pois o que prende o leitor à ficção é o que ela carrega das paisagens e paradigmas sociais os quais ele testemunha e participa, pressupondo-se que “os mundos ficcionais são parasitas do mundo real” (Eco, 2006: 89).

A necessidade do narrador de atrair o leitor para a sua perspectiva se repete em boa parte das composições de Sant’Anna, a ponto delas tratarem obsessivamente do processo criativo cujo fim é sempre atingir esse outro. Se o escritor e seu ofício são o foco, o que se discute na verdade é o papel da ficção, sua especificidade frente a outras modalidades discursivas. O gesto literário, enquanto gesto, tem naturalmente uma amplitude pública, no sentido de que, desde a intimidade da escrita, todas as instâncias da literatura atuam sobre o escritor – das paisagens que o inspiraram e servem de cenário até o leitor, que insone observa seu trabalho, às vezes pigarreando, para que nunca se esqueça de sua presença. A propósito, Pierre Maingueneau afirma que toda obra, “direta ou indiretamente, só fala de seu autor, obrigando o destinatário a se interessar por ele” (Maingueneau, 1996: 143).

Escrever é inscrever-se. A narrativa literária é necessariamente um olhar lançado para fora do espaço da ficção. Entre os mundos factíveis e os imaginários há uma interpenetração latente, quando se percebe que o ato de contar uma história é mais que uma história contada, mas também a maneira como as pessoas se dão conta da existência,

organizando-a numa seqüência compreensível de fatos e nós e resoluções. O leitor participa do gesto literário contrapondo seu gesto interpretativo, dando ao texto mais do que o autor expressa, pois a palavra intransitiva da prosa de ficção, quando lida, é logo alçada para o plano das realizações, talvez porque a narrativa, assim como o mito, tem como função “encontrar uma forma no tumulto da experiência humana” (Eco, 2006: 93). Assim como escrever, ler não é entregar-se ao delírio da invenção, pelo contrário. O empreendimento da leitura é comprometedor, já que inevitavelmente as fábulas carregam os vícios e virtudes daqueles que as engendraram. Em uma frase: ler é implicar-se na escrita do outro.

Trinta pares de olhos

O ponto fundamental, e mesmo o mais controverso, na relação do escritor com o leitor, e que aqui se coloca como questão latente, está em se atribuir ou não total liberdade ao criador. Até que ponto o escritor está preso a uma malha social que delimita sua voz, fazendo com que seu gesto seja uma resposta mais ou menos esperada diante dos parâmetros formais e éticos de seu tempo? Não seria isso um retorno a uma perspectiva determinista, com todos seus perigos e simplificações? Ao se colocar o leitor como participante implícito do gesto literário, não haveria aí a corrupção do papel do autor, na medida em que este conceberia seus mundos ficcionais à sombra da expectativa do público, o que caracterizaria certo comprometimento com a lógica do mercado?

Essas e outras perguntas são extremamente pertinentes, porém podem guardar o conservadorismo que apontam nos discursos que questionam. Aliás, em se tratando de qualquer postura crítica, a deficiência mais grave é a falta do que Hayden White (2001) denomina autoreflexibilidade, ou seja, a desconfiança em relação a seus próprios pressupostos. Trazendo à baila a voz do inimigo, ilumina-se o que até então era tido como inquestionável, para não dizer dogmático, relativizando-o. A literatura de Sant’Anna toma como princípio esse dizer entre aspas, seja imitando o outro, seja imitando-se a si, a fim de olhar-se no espelho e perceber (e dar a perceber) seus tiques e cacoetes.

O riso de Sant’Anna não é jamais um riso motivado pelo simples prazer do escárnio, ao contrário, ri-se a contragosto um riso amargo, auto-irônico, algumas vezes emblemático da postura cética de um narrador à beira do silêncio, mas que insiste em não calar. Se a personagem de Carlos Santeiro admite que escreve “para comer as mulheres”

(Sant'Anna, 1981:), é porque não está mais à vontade no papel tradicional do escritor como “o artista ascético e solitário que a tudo observa com seus olhares neutros para escrever o drama do seu edifício, do seu bairro, sua cidade e, ‘quicá’, da sua geração” (idem: 21).

Esse desconforto, no entanto, está no nível da expressão literária, não se refletindo diretamente na relação do homem real Sérgio Sant'Anna com sua escrita. Ainda que haja autorepresentação e o gesto literário surja como tema, não se está expondo a intimidade criativa “em carne e osso”, o que levaria em conta as horas de trabalho e as páginas rasgadas para a realização das narrativas. Ao se afirmar que o leitor está presente desde sempre no gesto literário, na verdade reitera-se uma preocupação muito mais ampla e aprofundada quanto à recepção dos textos, o que não implica em concessões estéticas ou mercadológicas que almejam “ganhar” parcelas do público, ou que se apresentem como respostas “naturais” aos anseios e preocupações de um determinado tempo histórico.

Em seu aspecto formal, a obra de Sant'Anna não deixa de imprimir rigor estilístico e liberdade na constituição das narrativas, isso à custa de uma demanda do artista frente a seus anseios expressivos. A preocupação com o leitor, neste caso, advém de um certo fatalismo contratual identificável nos textos, os quais sugerem que os jogos narrativos repercutem as relações sociais que se dão para além dos recantos ficcionais. Portanto, se há liberdade, ela não é completa, pois toda expressão artística busca a cumplicidade do interlocutor, caso contrário não seria expressão. Por mais vanguardista e desgarrado de convenções, o artista sempre se dirige a uma comunidade, mesmo que essa comunidade seja ele próprio, sua vaidade e pretensão de atingir zonas nunca antes exploradas.

Essa procura pela cumplicidade do outro que se delinea no conto “A aula”. O protagonista, um professor “empírico”, diante da tarefa de ministrar a aula inaugural do curso de “Estética e Filosofia da Comunicação”, defronta-se com “trinta pares de olhos”, os alunos, quando percebe que “ultrapassara o ponto sensato de fuga, só lhe restando seguir em frente, ainda que aos tropeções, sobre a corda bamba do raciocínio” (Sant'Anna, 1997: 544). Como em um espaço cênico, o professor se autointerpreta aos olhos da turma a fim de prender sua atenção: “ele fez uma pequena pausa, aproveitando para acender outro cigarro e, por detrás dos óculos escuros, dar uma rápida passada de olhos nos alunos, a fim de verificar se estavam atentos (e estavam), e continuou” (idem: 548).

Impossível, aqui, não aproximar a relação professor/aluno com a que se estabelece entre escritor e leitor. Apesar das diferenças fundamentais, é notável a semelhança quanto ao propósito comum do professor e do escritor diante dos olhos anônimos da turma ou dos leitores. Assim como o professor se arma de estratégias para conquistar o interesse da turma na aula inaugural, o escritor, por meio do narrador, se aventura no espaço branco da página a fim de arrebatar o receptor implícito de sua escrita, aquele a quem ele direciona um olhar furtivo, prevendo suas reações quando tenta seduzi-lo para seu artefato, a obra. Antevendo a pergunta de um dos alunos sobre a chamada, após o término de uma aula triunfante, o professor chega à conclusão de que “não iria ter chamada, porque a um artista só era possível uma pedagogia: a da sedução, ainda que através do choque” (idem: 556).

Esse narrador que se vê obrigado a seduzir é o narrador da contemporaneidade, momento em que o espaço do literário é desmistificado, onde a entrega total do leitor à ficção foi aos poucos sendo corroída por dentro, como se a fábula representasse sua própria condição de fábula. Contrariamente ao realismo do século XIX, que escamoteava a presença do narrador, nos séculos XX e XXI sua textura torna-se bem mais porosa:

Hoje – cada vez mais – os escritores realizam o processo inverso, interferem na narrativa a fim de ressaltar a presença daquele que fala, localizando-o em seu contexto e prerrogativas. (...) A consciência de que toda obra é artifício e de que toda perspectiva é deturpadora exige do leitor o reconhecimento da intermediação, sem o que o jogo narrativo não pode começar. O que não quer dizer que o interesse pelo drama humano deva ser anulado em função da arquitetura do texto. (Dalcastagnè, 2005: 15-16).

Por ser questionado, ou, o que dá no mesmo, por perder a total credibilidade que antes lhe era atribuída, o narrador se transforma paradoxalmente na grande estrela dos estudos literários, na medida em que é ele o motor de todas as implicações da narrativa. De seu lado, o leitor acaba por se ver como co-estrela desse mesmo espetáculo, já que o gesto literário nunca se completa sem a sua cumplicidade. Se antes o empenho interpretativo se concentrava inteiramente na *fictio*, hoje é quase inevitável vislumbrar as paisagens ficcionais sem pensá-las como uma negociação, um tecido tramado que se estende entre aquele que escreve e o leitor, vértice fundamental das possibilidades do texto.

Com os olhos do monstro: um estudo de caso

No conto “O monstro”, para narrar o estupro e o assassinato da estudante Frederica Stucker pelo professor de filosofia Antenor Lott Marçal, em colaboração de sua amante, Marieta de Castro, Sant’Anna utiliza-se do modelo jornalístico, mais especificamente a entrevista. Como na distinção de Walter Benjamin (1994), cria-se a sensação de se estar diante da informação, não da narrativa literária. Portanto, é pelo viés “informativo” que a justificativa do crime finalmente aparece. Em matéria para o jornal *Flagrante*, Antenor é entrevistado pelo jornalista Alfredo Novalis no intuito de “contribuir para uma reflexão sobre os mecanismos existenciais e psicológicos que estão presentes na prática de crimes hediondos como esse” (Sant’Anna, 1997: 607). Passado todo sensacionalismo, com a conclusão do caso e a condenação de Lott após ter-se entregado à polícia, o que culminou com o suicídio de Marieta, a entrevista/conto avulta como tentativa de reflexão, ou seja, mais do que justiça, faz-se premente conhecer as reais motivações do crime. O mal instiga uma narrativa que o faça minimamente compreensível à opinião pública, no caso, ao leitor.

É importante notar que com a entrevista sobressai a voz de Lott – o assassino – no decorrer da narrativa. Por isso, ainda que haja interferências, como as duas notas jornalísticas, à guisa de esclarecimentos, que abrem as respectivas partes da entrevista, além das perguntas do jornalista de *Flagrante*, somos, enquanto leitores do conto/reportagem, lançados para dentro do ponto de vista do assassino, recebendo sua versão dos fatos em primeira pessoa. É Lott quem, ao tomar a palavra, nos aloja no interior da cena do crime, em meio às situações que o antecederam e das que se deram no momento em que Frederica veio a ser violentada e morta. Entre a justificativa do porquê de se dar voz ao “monstro” e a parte de quem aceita essa justificativa – o leitor –, estabelece-se um vínculo no ato da narrativa: de um lado o monstro, como narrador, do outro nós, como narratários. Partindo da premissa de se compreender “os mecanismos existenciais e psicológicos” do mal, no plano da reportagem, ou de se pensar/fruir o mal em representação fictícia, no plano do literário, que é o conto em si, sacramenta-se uma relação de cumplicidade entre leitor e narrador, e que configura uma empatia, ainda que crítica e distanciada, do leitor para com Lott. Colocados os termos, faz-se possível a narrativa.

Luis Alberto Brandão Santos, quando aponta para a maneira distanciada com a qual os narradores de Sant'Anna observam o objeto narrado, atenta para a cumplicidade buscada pelo narrador em relação ao leitor. Segundo ele:

Se a narrativa de Sérgio Sant'Anna propõe um deslocamento para fora de si mesma, é previsível que ela também estabeleça uma discussão sobre o papel do leitor. Se o olhar de quem narra frequentemente se transfigura no que de quem observa, é de se esperar que ele circule em órbitas próximas à do olhar de quem lê. (...) Equipa-se o leitor com um olho de vidro. Através da transparência que o vidro proporciona, o olho do leitor pode circular livremente pelas imagens. Através da barreira que o vidro impõe, o olho do leitor acompanha as imagens selecionadas pelo narrador. (Santos, 2000: 35)

Essa equiparação do olhar do narrador ao de um observador, e que no texto se aproxima, ou, segundo Santos, se “transfigura” no olhar do leitor – uma espécie de segundo observador conduzido pela perspectiva de quem narra – é fundamental para a compreensão da estrutura de “O monstro”, na medida em que as perspectivas são apresentadas de maneira emblemática. Partindo-se da visão privilegiada de Lott, algoz e narrador, para a de Frederica, vítima e cega, é estabelecido um jogo de olhares dentro da cena do crime, o que, pela curiosidade natural de se ver inserido em tal situação, um crime, mais a forte carga erótica das cenas, com nudez e tensão sexual, resulta em um voyeurismo evidente na constituição da narrativa. Assim, o leitor é submetido à condição de participante desse jogo, quando colocado em contato com olhares possíveis, o que significa dizer com narrativas possíveis, ainda que subjugadas pela perspectiva sempre absoluta do narrador.

A cena do banheiro é a mais significativa para a compreensão desse voyeurismo na narrativa de “O monstro”. Após ser abordada por Marieta quando caminhava pelas margens da Lagoa Rodrigo de Freitas, Frederica a acompanha até sua casa, onde, casualmente, Lott está à sua espera. Ainda que o crime não tivesse sido premeditado, conforme afirmação Lott, assim que Frederica se encontra na casa de Marieta, uma espécie de excitação para o mal, destrutiva, se conflagra entre os futuros assassinos, encantados pela moça por “se tratar (...) de uma jovem muito bonita, desprotegida, eu diria até inocente” (Sant'Anna, 1997: 616). Configurado esse estado de excitação, Frederica, talvez por sugestão de Marieta, aceita tomar um banho na casa de sua anfitriã. É nesse momento que um jogo de olhares se configura, primeiramente por parte do narrador, Lott, que, ao se esgueirar pela parede do corredor que leva ao banheiro, observa a cena do banho:

Quando me coloquei numa posição em que podia observá-las, escondido, Frederica já estava debaixo do chuveiro e era apenas um vulto atrás da cortina. Marieta sentara-se num banco e pude ouvir o que conversavam, pois elas elevavam a voz por causa do barulho do aquecedor e da água caindo. (...) Quando Frederica saiu do banho, Marieta a esperava de pé, segurando uma toalha; envolveu a moça com ela e pôs-se a enxugá-la carinhosamente, como se faz com as crianças. (idem: 617)

É a partir desse voyeur primordial, o narrador, e do qual dependem os pontos de vista de todos os outros, que se vislumbra, também, os olhares de Marieta e Frederica. É através da observação dele que o leitor percebe as imbricações da narrativa, suas nuances e possibilidades, talvez seus segredos. O primeiro desses olhares, o de Marieta, é, tanto ou mais que o de Lott, um olhar consciente do espaço e, principalmente, dos outros olhares; Marieta é observadora e exibicionista a um só tempo. Como afirma Lott, “correspondia bem ao seu estilo proporcionar uma oportunidade erótica como se houvesse ocorrido por casualidade. (...) talvez desejasse ser espionada, principalmente fingindo que não se sabia espionada. Como já disse, era um requinte típico de Marieta” (idem: 617). Sua faceta de voyeur, contudo, fica evidente durante a cena do banho assistida por Lott, quando este descreve que “uma parte da cortina permaneceu aberta e pude ver, de onde me encontrava, que Marieta observava Frederica com deslumbramento” (idem: 618). O prazer advém de observar e ser observada; diferentemente de Lott, que no espaço da ficção somente observa, Marieta, como personagem, se entrega à volúpia do olhar de seu narrador, e, como conseqüência, do leitor, cúmplice tanto do narrador quanto da narrativa em si, quando se percebe (in)confessadamente prazeroso ao ler/contemplar a cena narrada.

Ao tratar do sublime e do abjeto, Márcio Seligmann-Silva discorre sobre como o “abalo”, que, na poética clássica, mas também nas artes em geral, é “provocado pela representação de cenas chocantes, que geram pena e medo, poderia ter uma conseqüência tanto prazerosa quanto útil” (Seligmann-Silva, 2005: 31)². Ainda segundo Silva, “a teoria do sublime e sua valorização se dão paralelamente ao aumento do interesse com relação à

² O termo útil, aqui, situa-se na teoria das poéticas clássicas, para quem a representação de cenas chocantes tem por objetivo causar a catarse no espectador, a fim de que, pela dor das personagens, ele expurgue seus próprios sentimentos. Obviamente que, quando o elemento trágico se encontra em textos modernos, essa “utilidade” se dá em outros termos. Em vez da expurgação, o que se pretende é causar a reflexão do leitor, ainda que isso certamente se dê por meio de sua sensibilidade.

recepção da obra de arte. Ao invés do privilégio e teorização da *inventio*, isto é, da idéia que a obra de arte estaria apenas *comunicando*, dá-se no final do século XVII uma virada em termos de uma poética ou retórica da recepção e da sua psicologia” (idem: 32). A recepção, no caso da narrativa literária, do leitor, torna-se visceral na conformação da obra, no sentido de que ela se constitui a partir dessa leitura, ou do impacto dessa leitura. Tanto o sublime quanto sua expressão moderna, o abjeto, dizem do prazer que cenas ou atos repugnantes causam no contexto da criação artística, em geral, e literária, em particular.

O voyeurismo incisivo de “O monstro”, principalmente na cena do banho, mas também em boa parte da narrativa, é representativo na expressão dessa ambigüidade: o prazer pelo repugnante. Sabe-se, desde o início, que o conto trata de cenas que antecedem o estupro e o assassinato de Frederica, porém, se a leitura do texto literário/entrevista se justifica pela tentativa de compreensão do mal em suas nuances, sejam psicológicas, sejam puramente éticas, o prazer estético advindo da leitura do texto artístico em si, ou, no plano da ficção, da curiosidade “voyeurística” diante das cenas sensuais, atenua consideravelmente a distância do leitor em relação ao “monstro”. Não à toa a personagem de Lott é um professor universitário, de maneira que, no âmbito da leitura do conto, ele se aproxima, ou é fatalmente aproximado, do receptor de sua narrativa. Afinal, como a maioria dos consumidores de literatura no Brasil, Lott tem nível superior e é dono de um discurso articulado. Um homem comum, talvez um leitor de contos.

Em sentido inverso à aproximação dos olhares de leitor e narrador/assassino há, porém, um distanciamento ou até mesmo uma latente falta de indícios das motivações da personagem/vítima Frederica. Em contraponto a quem observa e narra, Frederica é cega, sendo tão-somente observada, o que equivale a dizer *interpretada* pelo seu algoz. Uma vez que não há como precisar exatamente o que ela “vê”, ainda assim Lott se esforça em “desvendar” o seu olhar. Quando a observa se enxugando após sair do banho, ele descreve:

Além de muito excitado, eu me sentia comovido. Pois Frederica, completamente nua, não se olhava no espelho para secar os cabelos, como faria uma mulher com uma visão normal. Ali de pé, no centro do banheiro, de frente para mim, era como se ela ocupasse um espaço próprio e olhasse para dentro de si mesma, séria, compenetrada, sem qualquer afetação ou consciência da sua beleza, de que pudesse estar sendo objeto do amor e cobiça de outros olhares. (Sant’Anna, 1997: 618)

Diferentemente do olhar de Marieta, o qual pôde ser apontado, o de Frederica acaba sendo objeto de especulações. Seu olhar “era como se fosse” voltado para “dentro de si”, ou seja, um olhar inconsciente dos “outros olhares”, inocente enfim. Tal inocência do olhar, ou de sua falta, de tão significativo para a construção de Frederica por Lott, torna-se “terrível” se contestado de sua inocência. Ao ser questionado pelo repórter de *Flagrante* sobre a possibilidade de Frederica se saber e, com isso, se deixar ser observada, Lott é incisivo: “Não... É claro que não... Não pode ser. Qualquer dúvida nesse sentido lançaria uma nova luz sobre os acontecimentos, não menos terrível, ou ainda mais terrível (...) isso significaria que talvez pudéssemos conquistar Frederica de algum modo” (idem: 618).

A inocência, estando atrelada ao olhar, vincula-se mais profundamente ao fato de, no plano ficcional, não se associar ao voyeurismo. Ao não participar do jogo de olhares fundador da narrativa de “O monstro”, jogo do qual o leitor é participante, Frederica como que se purifica do mal, de tal modo e tão completamente que sua áurea de inocência absoluta faz-se inabalável. Ao não se saber de suas motivações, de seus desejos, de uma narrativa que a explique, como a que decorre da perspectiva de Lott, Frederica revela-se como um enigma, como uma personagem que, pela sua imprecisão, parece existir apenas para perfazer a trajetória do “monstro”, tanto o caracterizando como tal, por ser vítima, quanto servindo à sua “versão dos fatos”, pelo silêncio que a ela é imputado.

Para além dos olhos do monstro

Diante do fato que a obra de Sérgio Sant’Anna enfoca o papel do narrador na representação do mundo e dos outros, problematizando suas formas e conseqüências. Em “O monstro”, essa discussão ganha quase um caráter alegórico, posto que o narrador é um assassino, um pária social. Nada mais arriscado do que legitimar esse narrador do ponto de vista ético. Acerca dessa legitimidade, quando questionado pelo repórter de *Flagrante* sobre como “ter certeza de que a sua versão dos fatos (...) são as mais corretas”, pois com o suicídio de Marieta não havia mais testemunhas, Lott responde resignado:

Está certo, não lhe posso dar essa certeza. E, ainda quando se trata de fatos concretos, como os que levaram à morte de Frederica, eu próprio duvido, algumas vezes, se a reprodução deles que tenho em mente e procuro transmitir é a mais correta possível. No decorrer desta entrevista, pareceu-me, várias vezes, que enxergava os acontecimentos sob novos

ângulos e que eu mesmo me transformava, falando deles. (Sant'Anna, 1997: 636)

Os fatos são sempre escorregadios. Nem mesmo para Lott é possível abarcar a verdade integralmente. Para ele próprio, que narra o vivido, parece-lhe que os acontecimentos ganham “novos ângulos” a cada momento.

A cumplicidade, portanto, é o elemento que legitima o narrador diante do leitor. Pela cumplicidade do olhar voyeurístico, comum a toda estrutura do conto, o leitor, por meio da fruição que caracteriza o texto literário, ou simplesmente pelo prazer de ver o até então secreto, é irresistivelmente sugado para o momento crucial do crime. “Eis uma questão importante: as pessoas querem compartilhar de tudo o que aconteceu nessa história. Tirarão dela um prazer que não gostariam de admitir” (idem: 636). Ao se imbricarem na questão primordial da narrativa – que é compreender as implicações do gesto criminoso – narrador e leitor se aproximam para, quem sabe, pelo caráter de reflexão que tal proximidade traria, se distanciarem novamente, quando o mal estiver compreendido e a narrativa tiver finalmente desvendado os segredos da barbárie.

Contudo, a motivação do mal continua inconcebível; o assassinato de Frederica, obviamente, permanece injustificado. A transformação (e que aqui pode ser lida como provocação) mais significativa de “O monstro” está no vínculo criado entre leitor e narrador. Para além dos olhos do monstro, há o olhar do leitor, literariamente cúmplice de um assassinato. No espaço efêmero da ficção, as possibilidades dos sentidos são ampliadas, seja pelo prazer do texto, seja por proporcionar a ilusão ficcional de “irrealidade”. A narrativa de Sant'Anna, ao conceber essa irrealidade, se pretende tornar o mal inteligível, antes cria um dilema: ao tornar cúmplices leitor e assassino, ou o assassino é menos monstruoso do que parece, ou o leitor é menos isento do que *a priori* se imaginava. Seja qual for o lado que se escolha, a possibilidade dessa aproximação é por si só reveladora.

...

Depois do último ato

Depois do último ato segue o próximo ato. Não há mais como fugir do espaço cênico, uma vez que antes, no que seria o último ato, constatou-se que o palco se espalhara indefinidamente, não restando nada mais que não fosse encenação. O leitor, como se sabe, deixou de ser um espectador, quando finalmente viu-se sujeito efetivo do espetáculo da

escrita, também ele um protagonista, percebendo que cada gesto ou pose no enquadramento da ficção é forjado para seu deleite, sua aprovação. Assustado e ao mesmo tempo envaidecido por tamanha atenção, ele segue pelas ruas do romance até encontrar, não por acaso, seu progenitor, Sérgio Sant'Anna, também andando por ali como quem nada quer, sorrindo a alguns transeuntes, ignorando outros, enfim, vivendo como qualquer cidadão na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, entre bares e paisagens colhidas na memória.

Não é preciso ser muito esperto para notar que Sant'Anna só parece andar como quem nada quer, que na verdade nem os transeuntes, nem as paisagens são aleatórias, apesar de parecerem, de tão convincentes. Ainda assim, o leitor prossegue e até arrisca uma conversa com alguns daqueles seres irrealis, entrando nos bares e se embriagando nos cenários concebidos pelo autor, que não longe dali acompanha o andamento de sua farsa.

Porém, a menos que seja louco ou que tenha enlouquecido no decorrer de sua jornada narrativa adentro, o leitor sabe que a encenação, mesmo quando ocorre além dos limites do palco, misturando-se aos fatos e pessoas da vida real, continua sendo encenação. Que uma coisa é interpretar um papel alheio e outra muito diferente é interpretar o papel de si, dia após dia; que apesar da ficção impregnar todas as coisas, há coisas que efetivamente ocorrem fora de sua alçada. Mesmo que o imaginário constitua a vida em diversos níveis, levar tal assertiva ao pé da letra é entregar-se ao desvario de Quixote. Por isso faz-se quase irresistível entrar e deleitar-se nas paisagens ficcionais, vivenciando-as e mesmo se perdendo por seus meandros, afinal na ponta do gesto literário está ele próprio, o leitor, a se lançar em cada entrecho da narrativa, reconhecendo-se nesse outro que lhe fala.

As possibilidades possíveis do texto estão nos jogos interpretativos que se estabelecem durante a leitura, nas fissuras da narrativa. Em *Um crime delicado*, o crítico teatral Antônio Martins, na ânsia de interpretar o que verdadeiramente um bilhete mandado por Inês queria dizer, já que ele não conseguia se recordar do que havia acontecido entre os dois na noite anterior, devido a uma amnésia alcoólica, procede da seguinte maneira:

Bem, ali estava eu a decifrar os subentendidos possíveis nos espaços, entrelinhas e na pontuação de um bilhete, o que se repete no texto cheio de curvas que agora escrevo, também pleno de interrogações. Ao escrevê-lo, percebo como é difícil fazê-lo quando não se tem os “pré-textos”, ou espetáculos, que servem de apoio, bengala, a esses cautelosos que são os críticos. Percebo que a escrita nos distancia, quase sempre, das coisas reais, se é que existe uma realidade humana que não seja a sua

representação, ainda quando apenas pelo pensamento, como numa peça teatral a que não se deu a devida ordem, aliás inexistente na realidade. (Sant'Anna, 2005: 50).

O trecho carrega muito das principais implicações da leitura, pois descreve um leitor profissional – trata-se de um crítico –, que explora as possibilidades de um bilhete não no que ele diz diretamente, mas no que pode guardar de revelador daquele que o escreveu. O que torna o jogo complexo, do ponto de vista das imbricações narrativas, é que também ele, Antônio Martins, é um escritor, mas que cuja escrita é reflexo direto do modo como ele lê (“que se repete no texto cheio de curvas que agora escrevo, também pleno de interrogações”). Ao se justificar, explicando o que motiva sua dicção por vezes enviesada, Antônio Martins acena para o leitor, que diante de seu texto pode proceder da mesma maneira, escarafunchando as bordas da narração, abrindo as gavetas e olhando pelas frestas do discurso, ávido por encontrar algum sentido subterrâneo.

Assim como Lott, Antônio Martins é um narrador envolvido em um crime, ainda que suposto. Aliás, a suposição é o que marca a diferença entre as duas obras. Se Lott joga o leitor para a cena fatídica – a qual é descrita em detalhes –, fazendo com que ele seja cúmplice, em certo sentido, das motivações que levaram ao crime que de fato ocorreu, a narrativa de Martins, como ele mesmo afirma, é uma “peça de natureza quase processual” (idem: 22). Seria redundante afirmar, contudo, que o juiz desse processo é o leitor, a quem a obra se dirige e a quem se tenta conquistar, aproximando-o da perspectiva do narrador.

Como um Casmurro em dias pós-modernos, Martins conta sua história na tentativa de reconstituí-la desapassionadamente, no intuito de saber se o processo movido contra ele, no qual é acusado de ter estuprado Inês, foi produto de uma série de eventos premeditados por ela e o artista plástico Vitório Brancatti. Sendo crítico, ele entende que sua escrita deve ser desmistificadora, a fim de que se desvele a essência das coisas, sua verdade subjacente: “Ora, 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” (idem: 19). A pretensão ou o dever de fugir da sedução estética (a “coisa emocional”), dando a ver o mecanismo das composições, diz da ambigüidade inerente ao relato de Martins, que discorre sobre o “caso Inês” – por vezes o esmiuçando como um crítico diante de uma obra qualquer – como se fosse possível analisar friamente uma montagem em que ele próprio fosse o diretor.

Como já foi dito, o gesto da escrita sempre busca o outro, e, a despeito de ser ou não possível recordar/escrever desapaixonadamente, o relato dos acontecimentos busca a colaboração de quem o recebe, como se através desse olhar exterior fosse possível ligar os pontos e trazer à tona a verdade insubstituível dos fatos. Tal olhar, contudo, parece impossível, já que “a escrita nos distancia, quase sempre, das coisas reais, se é que existe uma realidade humana que não seja a sua representação” (idem: 50). Ao narrar, Martins nunca dá todos os elementos para o desvendamento do episódio, ou porque não consegue, ou porque não lhe interessa. A imagem do biombo no quarto de Inês na noite do suposto estupro, “com suas propriedades de velar e sugerir” (idem: 25), denuncia o jogo proposto ao leitor, do qual ele participa no momento em que lê, perscrutando a voz que narra.

Segundo Umberto Eco, “em um texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo”. (2006: 12). Desse pressuposto é que advém a necessidade do narrador – e do autor – de ganhar a cumplicidade do leitor, já que este pode tomar rumos na interpretação que não interessam a ele, ou que sequer eram esperados. Para um narrador comprometido quanto Martins, essa cumplicidade é mais que o motor da narrativa, sendo mesmo seu tema. Em *Um crime delicado*, o confronto entre o crítico e o artista é apenas um dos enfoques, talvez o menos relevante, servindo tão-somente como mote à exploração do gesto literário em suas possibilidades possíveis, ou seja, os mundos que sobressaem entre o texto e o que do texto sobra ou permanece após o confronto com o leitor. O narrador-crítico Antônio Martins é o arquétipo das narrativas de Sant’Anna, que não se bastando como farsa, recaem na necessidade de elucidá-la, justificando-se ou mostrando sua maquinaria, enquanto puro artefato. Ao comentar a obra que Brancatti expôs na Alemanha, após o término do processo criminal, Martins dá termo à narrativa submetendo-a ao juízo do leitor:

E para escrever, como de fato escrevo, sobre tal obra, expondo-a, e o que existencialmente a circundou, em todas as suas contradições, truques, ambigüidades e divergências, jamais poderia lográ-lo no espaço crítico de um jornal e sim gerando minha própria e pequena obra. Que por ela tentem avaliar melhor a de Brancatti – e conseqüentemente julgar a mim, tanto criminal quanto profissional e, ousou dizer, literariamente – os leitores e também os críticos, meus pares. (Sant’Anna, 2005: 132).

O crítico é despojado de seu papel (sua proteção), que é ler para avaliar o outro, quando regojizava-se na tarefa de decifrar as personas por detrás das obras, expondo-as.

Inscrevendo-se literariamente, Martins não apenas se revela como personagem, mas também como escritor, o que o torna consideravelmente mais frágil. Se a atividade crítica diz do crítico, ao menos quando se pode constatar suas preferências e objeções, na prosa de ficção (que no caso se apresenta como depoimento), essa exposição se escancara drasticamente, pois não existe nada mais denunciador do que a obra de arte, que em suas nuances e contradições faz emergir máscaras inconfessáveis. Sob o olhar avaliador de seus leitores potenciais, Martins apresenta sua “própria e pequena obra” como uma necessidade.

Assim, o gesto literário é desnudado aos olhos do público, como um espetáculo. A preocupação com a escrita ficcional é antiga, tanto que se pode pensar que jamais se produziu literatura sem cogitar acerca dos seus fundamentos, suas conseqüências. A narrativa de lugares e seres imaginários defronta-se com o que não há, mas que é como se fosse, e que por isso mesmo arrebatada e faz sentido. Ainda que de uma forma ou de outra o escritor sempre fale de si, ele nunca fala *para* si, voltando-se para o mundo dos outros, quando aproveita as frestas de luz da realidade para iluminar parcialmente suas paisagens ficcionais. Entre a letra e as coisas, o gesto literário se justifica pelo que nele há de irremediavelmente atrelado à concretude da vida, realizando-se na leitura.

DEPOIS DO GESTO

*Entre todas as histórias possíveis, certamente
já terá acontecido alguma como esta.*

Sérgio Sant'Anna

Outro gesto

Entre todas as leituras possíveis, certamente já terá ocorrido uma como esta. Afinal, depois do gesto literário segue o gesto interpretativo. E se uma das implicações e angústias da criação artística recai nas nuances que sua recepção suscitará, o ato interpretativo sofre da incerteza de não condizer com a voz autoral em alguma instância. O escritor, no segredo de seu gesto literário, pressupõe o outro, que irá receber sua expressão e, de preferência, compactuar com ela; de seu lado, o leitor se lança na aventura desse que lhe fala e propõe mundos e pessoas ficcionais, de maneira a alcançar seu horizonte de intenções (se possível, e quando for o caso, de intenções secretas, interditas).

O que ocorreu nas páginas precedentes (e continua a ocorrer ainda nestas últimas considerações) foi a exposição de uma leitura que, se não se presta à avaliação do próprio Sérgio Sant'Anna, expõe-se à avaliação do outro, tenha este lido ou não suas narrativas. Sendo assim, por se tratar de um texto, esta interpretação é também ela uma escritura, tendo passado pelos mesmos percalços e inseguranças de quem ela pretende ter como “objeto de análise”. É possível mesmo afirmar que há aqui um acúmulo de inseguranças e angústias, já que toda interpretação tem sua parcela imanente de expressão. Ao escrever-se *sobre* a narrativa de Sérgio Sant'Anna, não há como escapar de alguns estratagemas e recursos retóricos nela identificados, uma vez que aqui se busca a cumplicidade do leitor com o mesmo afimco, talvez até com mais rigor, devido ao viés pragmático (o que não quer dizer científico, porque não é) de um texto que se propõe a comentar outros textos. Portanto, a voz que perscruta a prosa de Sant'Anna diz secretamente do seu próprio gesto interpretativo, pelo menos no que este tem em comum com o gesto literário: a relação problematizada com a escrita. A busca pelo que há de distinto nos dois gestos, entretanto, é o que motivou a leitura e que resulta neste texto – uma interpretação que se quer possível. Mas o que, afinal, distingue o gesto literário do interpretativo? Esta é possivelmente a questão fundamental desta dissertação, que procura sua resposta observando as

particularidades do ficcional. Para além dos discursos “pragmáticos” – a retórica ou a história, por exemplo – há o literário, mais precisamente (no caso aqui tratado) a prosa de ficção. O que se buscou (uma busca que não termina) nesta leitura da obra de Sant’Anna foi a especificidade da ficção frente a outras saídas viáveis, inclusive pela escrita. Isso porque seus narradores-escritores quase nunca exercem o papel que lhes é atribuído sem ponderar sobre sua legitimidade, seja ela política, ética, às vezes até mesmo estética.

Em suma, em vez de narrar, o narrador – por vezes uma personagem que representa o escritor – especula, conjetura, quando não evita aquilo que a princípio seria a matéria da narrativa. O compositor Antônio Flores, de “As cartas não mentem jamais”, tomado por uma sensação de irrealidade diante da aurora iminente, tem a ilusão de que “se se instalasse ao piano, poderia materializar, afinal, a composição da febre e do delírio. Mas logo volta a se dar conta de que aquela é uma composição em torno da qual só se pode vagar, compor o que ela não é, contar a história do que seria possível ela ser” (Sant’Anna, 1997: 691). A narrativa, como a composição idealizada por Flores, é empreendida enquanto possibilidade, várias possibilidades, dificilmente como um enquadramento fixo, imutável. O que surge pela prosa de ficção dá-se a ver como um enquadramento entre outros, por ressaltar a representação do mundo e dos indivíduos como resultado de uma perspectiva, um olhar.

Ao tratar-se do gesto literário em Sant’Anna, este não é entendido como uma metáfora da escrita criativa. A idéia de gesto parte justamente do esgarçamento da prática literária em seu sentido mais prosaico: o sujeito que, em meio ao absurdo da realidade, se propõe a escrever irrealidades, ou mesmo possibilidades de realidades. O comprometimento com essa escrita inventiva, esse texto que é intransitivo por não possuir um encaminhamento pragmático (Barthes, 2003), é o tema central das narrativas aqui abordadas. A sensação de insuficiência da representação literária, se em um primeiro momento sugere a impossibilidade de se abarcar o mundo por meio da ficção, traz em seu íntimo, paradoxalmente, seu elogio. Afinal, abarcar o mundo, explicá-lo, indicá-lo de alguma maneira, não é o objetivo da prosa romanesca, nunca foi. Dizer da insuficiência do gesto literário, trazê-lo para o centro das paisagens ficcionais, é afirmar subliminarmente que a relação da ficção com o “real” não é passiva, ainda que aquela se constitua à sombra desta. Aliás, a ficção faz justamente isso, coloca o real entre aspas, porque reconhece nele seus próprios artifícios. Um espelho que reflete mais que a aparência.

Nisso, esse mostrar-se para mostrar/desvelar o “real”, em que o escritor fala de si para falar dos outros, acaba por indicar, segundo Barthes, sua verdadeira responsabilidade, que “é a de suportar a literatura como *um engajamento fracassado*” (idem: 35). A obra de Sant’Anna é sintomática dessa consciência sobre si, de seus limites, daí o sentido e a razão da farsa. O simulacro surge como saída possível diante da insuficiência declarada. A ficção se arma à maneira da *commedia dell’arte*, com seus tipos, trejeitos e poses esperadas. No entanto, para além da consagração do estereótipo, o que ressalta em meio aos movimentos da narrativa é a denúncia do estereótipo, sua lógica acaçapante e desleal. Encenando, as personagens de Sant’Anna procuram superar o que as atrelam ao real, e que as tornam sombras de uma existência mais concreta, portanto passível de constatações: as paisagens sociais. Ao não possuírem profundidade, pelo contrário, revelando-se somente como máscara, essas personagens, mais que desprezar o real, o apontam também como um jogo de sombras e máscaras, só que não declarado. Nesse ponto, a ficção se abre como o terreno mais propício à desmistificação, porque desmistifica-se a partir de seu âmbito.

Reconhecendo que as ficções não se circunscrevem somente à literatura, atuando e constituindo a realidade por outros meios discursivos, Wolfgang Iser afirma que “elas desempenham um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento, quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões de mundo” (Iser, 1983: 398). Portanto, se o discurso ficcional, por si só, não é o que caracteriza a narrativa literária, esta se abre como meio para seu reconhecimento enquanto tal, pois de todas as “modalidades de ficção, as ficções do texto ficcional da literatura se diferenciam *pelo desnudamento de sua ficcionalidade*” (idem) (grifou-se).

Em Sant’Anna, a representação do gesto literário é, nesse sentido, o que indica a especificidade da prosa romanesca, ou do discurso ficcional na prosa romanesca, uma vez que é pela explicitação do gesto que se observa seu “desnudamento”. O escritor em cena, encenando-se, desvirtua o leitor do efeito ilusório almejado pelo realismo clássico sem escapar, porém, do campo de atuação da literatura, que é a invenção. Ao desnudar-se, as narrativas não abrem mão da fruição do texto, elas só não admitem que essa fruição ocorra de maneira ingênua, não consciente. Nesse sentido, a obra de Sant’Anna carrega o princípio brechtiniano do distanciamento em seus diversos níveis: na relação do escritor com sua obra, do narrador com as personagens, das personagens com seus “papéis” na ficção.

O riso dos narradores, sua ironia que por vezes beira o cinismo, reflete uma postura autoral desconfiada frente à literatura entendida como instituição. No entanto, apontar as deficiências do romance, escarafunchar suas possibilidades formais para depois escancarar seus limites é um exercício que ainda assim o revigora, porque o aproxima de suas origens bastardas, enquanto gênero impuro, onde os protagonistas são problematizados, imperfeitos e incertos de seu papel no mundo (Bakhtin, 1998). O escritor, ou aquele que, por algum motivo, tem de escrever – anti-herói mais assíduo das narrativas de Sant’Anna – é esse sujeito desorientado, que ri para não chorar (isso quando não chora de fato), certo de que as histórias que conta não carregam a verdade do mundo nem tampouco a dos outros, de que a escrita só é possível pela transformação de seu gesto criador em tema para a criação: “este autor escreve (...) o ato de escrever. Escreve sobre ele escrevendo” (Sant’Anna, 1997: 306).

Uroboros

No filme *Adaptação* (2002), de Spike Jonze, o roteirista Charles Kaufman (não por acaso o roteirista do filme) é contratado para adaptar para o cinema um livro sobre orquídeas da jornalista Susan Orlean. Em meio às dificuldades da escrita, a narrativa apropria-se dos problemas da adaptação, tornando-os objeto do roteiro em que o protagonista acaba por ser ele mesmo, Charles Kaufman. Por isso, compara-se à figura mitológica do Uroboros, a serpente que se devora abocanhando a própria cauda: “Sou louco. Eu sou o uroboros. Eu me incluí no meu roteiro. É autocomplacente, narcisista, solipsista. É patético. Sou patético. Gordo e patético”. A fim de superar seu bloqueio criativo, Kaufman frequenta um curso sobre como escrever um roteiro, além de tentar se aproximar da autora do livro. Ainda assim ele percebe que nada existe fora de sua “experiência patética”. O que resulta no filme, portanto, não é outra coisa que a expressão dessa experiência, à despeito das orquídeas e dos modelos de um roteiro de sucesso.

No *Livro dos seres imaginários*, Borges cita algumas origens e descrições do mito de Uroboros, e chega mesmo a tirar-lhe algum significado a partir de sua imagem circular, segundo a qual Heráclito vê como o símbolo da infinidade, quando “dissera que na circunferência o princípio e o fim são um único ponto” (Borges, 2000: 165). Comparando-se ao Uroboros, Kaufman diz indiretamente que as paisagens e os seres de sua ficção terminam onde ele próprio começa, por assim dizer, encontrando-se em um mesmo ponto:

sua voz autoral, seu lugar. Declarar isso não significa a quebra do efeito da ficção, fazendo do filme uma espécie de comentário acerca do processo criativo de Charles Kaufman. Colocar-se no roteiro é uma maneira de, retomando Iser, promover na ficção seu desnudamento, como se fosse possível vivenciar um sonho sabendo-se que é sonho.

Em sua equiparação ao Uroboros, Kaufman se assemelha a Sant'Anna. Da mesma forma que o roteirista, o escritor se expõe para expor os perigos da escrita, devorando-se no espaço da ficção que concebe. O temor da insuficiência é sua expressão mais acabada:

Durante a escrita do conto há sempre a iminência do fracasso, de o contista não conseguir manifestar os seus fantasmas, entes, pensamentos mais soterrados, e não lograr traduzir em imagens uma ânsia desesperada de poesia, como salvação de um vazio, angústia, solidão e depressão profundos, que clamam por um aniquilamento do próprio contista. A iminência do fracasso por não alcançar, com as palavras, momentos de beleza e amor com personagens vivos a ponto de libertá-los da sua solidão, pois bastaria abrir as páginas certas do livro e visitá-los. (Sant'Anna, 2003: 53-54).

O que seria mais característico do “aniquilamento” do contista do que o não-conto, o silêncio? Escrever sobre o “fracasso iminente” do gesto criativo, em particular o literário, não deixa de ser um encontro com a expressão almejada. A solidão do escritor, sua voz embargada quando em meio às palavras busca a mais adequada, é o momento “de amor e beleza” fundante da narrativa de Sant'Anna, assim como de outras que se completam pelo seu início, sendo o que poderão vir a ser, ao modo do Uroboros. Afinal, é antes do conto que está o conto, no silêncio que precede a primeira linha, no ato que tem a ficção como conseqüência. Escrevendo, o escritor lança seu gesto, e nele existe, inscrito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Sérgio Sant'Anna.

- SANT'ANNA, S. *Um romance de geração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- _____. *Amazona*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____. *Simulacros*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.
- _____. *Confissões de Ralfo*. Reed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995 (1ª ed., 1975).
- _____. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.
- _____. *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.
- _____. *O vôo da madrugada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *A tragédia brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Demais Referências

- ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo” In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 7 ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1992.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- BARTHES, Roland. “Escritores e escreventes” In: *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3 ed. São Paulo: Perspectiva.

- _____. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BORGES, Jorge Luis. “El otro” In: *El libro de arena*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- _____. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmen Vera Cirne Lima. 8 ed. São Paulo: Globo, 2000.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.
- BRECHT, Bertolt. “A nova técnica na arte de representar” In: *Estudos sobre teatro*. Trad. de Fiana Pais Brandão. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- COMPAGNON, Atoine. “O Mundo” In: *O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambigüidades do discurso” In: *Diálogos Latinoamericanos*, nº 3, Aarhus, 2001.
- EAGLETON, Terry. *Teoria Literária: Uma Introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.0*. São Paulo: Regis LTDA., 2004.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HARVEY, David. “Pós-modernismo”. In: *A Condição Pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. 6 ed. São Paulo: Loyola, 1996.
- HUTCHEON, Linda. “Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética” In: *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional” In: *Teoria da literatura em suas fontes – Volume II*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

- JONZE, Spike. *Adaptação*. Sony Pictures, 2002.
- LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- _____. “Um conceito proscrito: mimese e pensamento de vanguarda” In: *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara: 1986.
- _____. “Representação social e mimesis” In: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- WHITE, Hayden. “Introdução” In: *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correio de Franca Neto. 2 ed. São Paulo: Editora de Universidade de São Paulo, 2001.
- MAGALDI, Sábato. “A commedia dell’arte” e “A concepção épica de Brecht” In: *O texto no teatro*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MELO NETO, João Cabral. “Psicologia da composição” In: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Trad. de Ricardo Araújo. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SÁBATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Trad. Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant’Anna*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.
- SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?* 2 ed. São Paulo: Ática, 1993.
- SELLIGMANN-SILVA, Márcio. “Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças” e “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo” In: *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SHOHAT, Ella e STAM, Robert. “Estereótipo, realismo e luta por representação” In: *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- STAIGER, Emil. “Estilo Dramático: A Tensão” In: *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.