

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LETRAS  
ÁREA DE LITERATURAS BRASILEIRA, PORTUGUESA E LUSO-AFRICANA

**DAS *ESTÓRIAS* À *HISTÓRIA*: UM OLHAR CRÍTICO-SOCIAL EM  
NARRATIVAS DE SÉRGIO SANT'ANNA**

Ana Paula Teixeira Porto

Porto Alegre, abril de 2011.

Ana Paula Teixeira Porto

**DAS ESTÓRIAS À HISTÓRIA: UM OLHAR CRÍTICO-SOCIAL EM  
NARRATIVAS DE SÉRGIO SANT'ANNA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para conclusão do curso de Doutorado em Letras, na área de Literatura Brasileira, sob a orientação da Profa. Dra. Jane Fraga Tutikian.

Porto Alegre, abril de 2011.

Ana Paula Teixeira Porto

**DAS ESTÓRIAS À HISTÓRIA: UM OLHAR CRÍTICO-SOCIAL EM  
NARRATIVAS DE SÉRGIO SANT'ANNA**

---

Prof. Dr. Jaime Ginzburg  
*1º argüidor*

---

Profa. Dra. Regina Silveira  
*2º argüidor*

---

Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva  
*3º argüidor*

---

Profa. Dra. Jane Fraga Tutikian  
*Professora orientadora*

Porto Alegre, abril de 2011.

## AGRADECIMENTOS

A conclusão do curso de Doutorado em Letras na Universidade é a materialização de um projeto de continuidade à interpretação do texto de Sérgio Sant'Anna e de um plano mais amplo de qualificação profissional, e, para elaboração deste trabalho de pesquisa, algumas pessoas tiveram participação ativa e importante. Destaco um agradecimento sincero àqueles que compartilharam essa etapa de formação e me ajudaram a tornar esses projetos uma realidade.

À professora Jane Tutikian, agradeço a oportunidade de estar novamente sob sua orientação, fazendo um trabalho de crítica literária. Nesses anos de curso, valeu o olhar atencioso acerca de todas as proposições de trabalho e o estímulo constante à pesquisa e à atuação acadêmica.

À minha família, agradeço o incentivo em todas as horas, a fala tranquilizante nos momentos mais complexos dedicados ao trabalho ou aos estudos e a confiança na idéia de que combinar o trinômio trabalho-estudo-lazer é possível mesmo que, para que isso se torne viável, haja necessidade de dar ênfase ora ao trabalho, ora ao lazer e (muito) aos estudos.

À Luana, minha irmã e fiel leitora, parceira de discussões sobre conceitos e textos, um agradecimento especial por compartilhar sonhos, angústias e perspectivas e por estar sempre me apoiando no dia-a-dia, apresentando-me caminhos quando estes pareciam estar obscuros.

Ao Cassiano, agradeço o incentivo, os consolos, o acompanhamento de minha trajetória acadêmica nesses dez anos de convivência e, acima de tudo, o olhar atento, as sugestões e as críticas que muitas vezes permitiram-me perceber possibilidades novas de leitura não do texto literário em si, mas do mundo ao meu redor.

À minha mãe, companheira, incentivadora e conselheira, agradeço o apoio contínuo, o carinho e força, além da demonstração da confiança nos resultados que meu esforço poderia proporcionar e do exemplo de perseverança e serenidade que contribuíram para minimizar meus anseios.

À Aline, um agradecimento pelo incentivo e pelo carinho.

Ao Sérgio Sant'Anna, agradeço os diálogos via e-mail e a maneira atenciosa com que respondia a meus questionamentos.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS, agradeço a atenção, o profissionalismo e as aprendizagens proporcionadas nas aulas e demais atividades.

Aos amigos e colegas de trabalho, que acompanharam minhas duplas jornadas, torcendo pelo êxito, agradeço o incentivo.

Enfim, a todos que integram essa trajetória, obrigada.

De fato, meus personagens quase sempre são antes atores do que personagens. E sempre gostei de escrever minhas histórias como se elas se passassem num palco. Ou mesmo num teatro de marionetes.

Mas aqui, neste texto, há palcos de verdade e uma parte de “não-ficção”. Estaremos, agora, diante de um novo realismo na literatura brasileira? Um novo realismo que assume uma forma fragmentária? Pois está difícil, hoje em dia, não escrever em fragmentos. Porque a realidade, cada vez mais complexa, também se estilhaçou.

Sérgio Sant’Anna, em *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*

(...) mais do que minhas próprias palavras, deixemos que o livro fale por si mesmo. Tomando em seu conjunto, este livro demonstra (...) o mais completo desprezo pelas regras estruturais do romance, a sutil combinação das partes entre si. (...) Não fosse o receio de criar mais uma infame terminologia, diríamos que o autor inaugura o *romance desestrutural*.

Sérgio Sant’Anna, em *Confissões de Ralfo*

A literatura é, pois, gênero dos mais abertos.

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

## RESUMO

A análise proposta neste estudo focaliza as relações entre seis narrativas literárias contemporâneas de Sérgio Sant'Anna e seus respectivos contextos de produção, com o objetivo de ampliar as reflexões sobre os textos ficcionais do escritor e discorrer acerca das opções estéticas usadas em cada obra para recompor um diálogo entre a História e a sociedade. A hipótese da pesquisa é que, na representação simbólica, as estratégias estéticas usadas pelo escritor são desconstrutoras, isto é, pautam-se em uma linguagem com arranjos particulares para agenciar a formalização de questões temáticas vinculadas aos períodos de repressão histórico-social. A partir de uma abordagem bibliográfica e de análises comparativas pautadas na sociologia da literatura, os livros *Confissões de Ralfo* (1975), *Simulacros* (1977), *Um romance de geração* (1981), *Amazona* (1986), *A senhorita Simpson: histórias* (1989) e *Um crime delicado* (1997) são selecionados como objeto de análise. As reflexões estão amparadas em conceitos de Theodor Adorno, Mikhail Bakhtin, Anatol Rosenfeld, Linda Hutcheon, entre outros, e em análises críticas da literatura brasileira contemporânea e da literatura de Sérgio Sant'Anna, incluindo abordagens desenvolvidas por Regina Dalcastagnè, Flora Sussekind e Luis Santos. Como questões fundamentais apontadas na investigação, cabe salientar a complexidade estrutural dos textos do autor, a representação crítica e fragmentária de condicionamentos sócio-históricos no texto tanto no enfoque temático quanto nas opções estéticas, a desestabilização do sujeito e o estilo dialógico da composição literária.

**Palavras-chave:** narrativas contemporâneas; Sérgio Sant'Anna; fragmentação formal; dialogismo; crítica social.

## ABSTRACT

This study is focused on the relations between six contemporary literary narratives by Sérgio Sant'Anna and their contexts of production, aiming to amplify the reflections on the writer's fictional texts and arguing about the aesthetic choices used in each work to rebuild a dialogue between history and society. The research hypothesis is that, in the symbolic representation, the aesthetic strategies used by the writer are deconstructive, guided in a language with particular arrangements in order to apply for a formalization of thematic issues related to periods of historical- social repression. From a bibliographic approach and comparative analysis guided by the sociology of literature, the books *Confissões de Ralfo* (1975), *Simulacros* (1977), *Um romance de geração* (1981), *Amazona* (1986), *A senhorita Simpson: histórias* (1989) and *Um crime delicado* (1997) are selected as object of analysis. The reflections are supported by concepts of Theodor Adorno, Mikhail Bakhtin, Anatol Rosenfeld, Linda Hutcheon, among others, and critical analysis of Brazilian contemporary literature and Sérgio Santa'Anna's literature, including approaches developed by Regina Dalcastagnè, Flora Sussekind and Luis Santos. As fundamental issues presented in the research, it is important to point out the structural complexity of the author's texts, the critic and fragmented representation of socio-historical conditionings in the text, both in the thematic approach and in the aesthetic choices, the subject destabilization and the dialogic style of literary composition.

**Key-words:** contemporary narratives; Sergio Sant'Anna; formal fragmentation; dialogism, social criticism.

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO   | 09  |
| 1 EXPERIMENTAÇÃO FORMAL E CONTEÚDO SOCIAL DO ROMANCE                         | 26  |
| 1.1 A forma do romance no século XX  | 27  |
| 1.2 Conteúdo social do romance   | 44  |
| 1.2.1 Literatura e sociedade em <i>Confissões de Ralfo</i>                   | 46  |
| 1.2.2 <i>Um romance de geração</i> : repressões e frustrações de uma década  | 56  |
| 1.2.3 Questões de poder e emancipação: a construção de <i>Amazona</i>        | 66  |
| 1.3 Literatura e história sob a ótica romanesca de Sérgio Sant'Anna          | 76  |
| 2 INTER-RELAÇÃO DAS FORMAS   | 81  |
| 2.1 Hibridismo dos gêneros na narrativa                                      | 81  |
| 2.1.1 O hibridismo de <i>Um romance de geração</i>                           | 91  |
| 2.1.2 Formas híbridas em <i>Confissões de Ralfo</i>                          | 97  |
| 2.1.3 A superposição narrativa em <i>Um crime delicado</i>                   | 104 |
| 2.2 Formas da linguagem híbrida como experimentação do fazer social          | 119 |
| 3 FRAGMENTAÇÃO DA LINGUAGEM  | 125 |
| 3.1 Fragmentação do discurso   | 125 |
| 3.1.1 Princípios fragmentados: <i>Confissões de Ralfo</i>                    | 140 |
| 3.1.2 Dissonâncias da linguagem: <i>A senhorita Simpson</i>                  | 157 |
| 3.1.3 Simulação da linguagem literária: <i>Simulacros</i>                    | 163 |
| 3.2 Narrativas fragmentadas: o texto ficcional e sua relação extracontextual | 174 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS   | 179 |
| REFERÊNCIAS  | 193 |

## INTRODUÇÃO

Engajamento social, experimentalismo formal, mistura de tendências estéticas, protagonistas e narradores degradados, essas são características atribuídas à produção literária contemporânea brasileira, que, a partir dos anos 60, consolida uma tendência de abandono de uma perspectiva realista para expressão de um momento complexo, fragmentado, em que não há espaço para narrativas lineares, totalizantes, mas desordenadas. É nesse cenário que se encontram obras de autores já canônicos, como Ferreira Gullar, Guimarães Rosa e Adélia Prado, e de outros também que, menos conhecidos do público ou privilegiados pelo cânone, mostram obras instigantes, desafiadoras, como Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll, Raduan Nassar, Milton Hatoum e Sérgio Sant'Anna.

E é sobre este último artista que a atenção se volta. Sérgio Sant'Anna<sup>1</sup> é, nesse contexto, um dos autores que tem mantido constante a produção ficcional. Seus textos têm recebido atenção da crítica especializada em reconhecimento à obra, considerada inteligente, complexa<sup>2</sup> e cuidadosa esteticamente. Considerado “caudatário de uma linhagem moderna de ficcionistas que incorporam à escrita a exposição de suas articulações problemáticas com a realidade, trabalhando em vários planos, numa arquitetura narrativa que subverte a *mimesis* tradicional” (PELLEGRINI, 2008, p. 101), suas produções em geral focalizam temática eclética, subvertem as convenções dos gêneros literários, discutem os limites da escrita, marcada pelo “expediente visual híbrido”<sup>3</sup>, e da literatura, e assim proporcionam um vasto campo de investigação crítica na área literária ou em correlação com outras, tanto pelo viés formal quanto pelo temático.

---

<sup>1</sup> Escritor carioca nascido em 1941, Sérgio Andrade Sant'Anna e Silva teve desde a infância contato com a cultura letrada, lendo livros em português e em outras línguas em função do incentivo familiar. Acompanhou sua família, de classe média, na Inglaterra, onde seu pai foi cursar doutorado. De volta ao Brasil, a família foi para Belo Horizonte, e Sérgio Sant'Anna ingressou na faculdade de Direito da UFMG, participando de concurso literário (DANTAS, 2009). Sérgio Sant'Anna começou a escrever aos 24 anos na *Revista Estória*, em Minas Gerais, e publicou seu primeiro livro, custeado pelo pai, em 1969, quando iniciou sua carreira literária profissional, que já soma atualmente mais de quinze obras editadas, além de contos e outras narrativas publicadas em páginas da internet. Após a publicação de sua primeira obra, o autor fixou residência no Rio de Janeiro, tendo experiências culturais no exterior (como Paris, em maio de 1968, e Estados Unidos na década de 70).

<sup>2</sup> A complexidade dos textos do autor é apontada, por exemplo, na análise do conto “O monstro”, desenvolvida por Guimarães (2008), que acentua a plurissignificação do texto do escritor.

<sup>3</sup> O subtrato imagético, isto é, o apelo a imagens transfiguradas pela escrita permite ao texto a colagem simultânea dos planos verbais e fílmico, do que decorre a aproximação do texto de Sérgio Sant'Anna a outras formas de discurso, como assinala a tese de Pinto (2008).

A literatura do autor também tem fomentado possibilidades de reflexão acerca das adaptações de seus textos para o cinema. A recorrência da obra na produção fílmica<sup>4</sup> garantiu ao escritor maior popularidade entre o público leitor de ficção, pois, embora tenha iniciado as publicações em 1969, quando se consolidava um *boom* quantitativo de publicações literárias no Brasil, muitos de seus textos ainda são desconhecidos pelo público ou ainda não figuram no tradicional cânone da literatura nacional<sup>5</sup>.

Na prosa de Sérgio Sant'Anna, a literatura brasileira contemporânea encontra espaço para a representação local e para a discussão sobre a própria representação, pois uma “marca de seu estilo é a preocupação com desmontar os artifícios textuais, mostrando como ‘funciona um texto’, desvelando a máscara do realismo tradicional” (PELLEGRINI, 1999, p. 26). Também se encontra nos textos do autor um debate acerca de temas heterogêneos como a violência, o corpo, as artes, os regimes políticos, as relações sociais, as cidades, etc. Seja no conto, gênero no qual o escritor iniciou sua produção literária, seja na novela ou no romance, os textos traduzem um “modo específico de percepção e vivência da realidade [que] acaba por determinar um modo específico de elaboração narrativa, calcado, sobretudo, na ótica urbana do narrador” (SANTOS, 1995, p. 75).

Esse modo de representação na obra do escritor fundamenta-se em um “olhar ambivalente”, como refere Almeida (2004) ao discutir contos da antologia *O vôo da madrugada*, livro que se situa como um espaço vazio entre o imaginário e a matéria, que se oferece como imagem ou palavra. Na construção de elos entre imaginário e matéria, a obra literária exige do leitor um papel ativo capaz de conduzir o olhar para

---

<sup>4</sup> Como exemplo do diálogo do texto do autor com o cinema, podem ser citadas a adaptação de *A Senhorita Simpson*, de Sérgio Sant'Anna para o longa *Bossa Nova*, de Bruno Barreto, e a produção de *Crime delicado*, realizada por Beto Brant a partir do livro *Um crime delicado* de Sérgio Sant'Anna.

<sup>5</sup> A concepção de cânone (termo que vem de grego *kanón*, modelo, regra representada por obra ou poeta) refere-se a uma seleção de obras literárias valorizadas pela crítica especializada de acordo com critérios temáticos e estéticos, alterados no decorrer do tempo, e privilegiada com avaliações positivas que as colocam no rol de textos a serem lidos, difundidos e prestigiados pelos leitores, incluindo-se nas leituras obrigatórias de exames seletivos e programas escolares. Na definição do cânone, também é importante observar que ele, conforme defende Jacomel (2007), é marcado por uma indiferença quanto ao universo literário produzido por mulheres, já que na lista figuram predominantemente homens brancos, o que seria resultado do fato de ser fundamentada por valores da ideologia patriarcal. Reis (1992) alerta para o fato de a formação do cânone literário estar baseada em exclusões, ideologias e noções de poder com ênfase nos valores da classe dominante em detrimento das minorias. Essa posição também é reiterada por Jacomel (2008, p. 113) ao afirmar que o “cânone corresponde a uma das extensões do discurso dominante, a saber, as relações de poder fundamentadas em práticas burguesas”.

recompor as experiências dos personagens e vencer as invisibilidades do texto, ou seja, os pontos sombrios e lacunares à espera de interpretações.

Nesse universo literário, há uma predominância por imagens melancólicas e sombrias que põem em relevo experiências degradantes, salientam o descompasso do sujeito na sociedade e, como saldo, expõem desilusões, marcas de uma visão sem esperanças. Em geral, essas situações são alinhavadas através da construção de narradores que não reforçam a “veracidade” dos acontecimentos vividos pelos personagens, pelo contrário, assinalam a dubiedade no que expõem; são narradores que projetam ações e crenças dos personagens como se estes fossem atores, interpretando diversas ações sedimentadas em valores que se relevam contraditórios, confusos. Os narradores de Sérgio Sant’Anna têm em comum o pleno domínio do discurso, exploram o poder da palavra com a sapiência de um escritor ou jornalista, do que decorre não raro de muitos deles serem caracterizados com essas profissões.

Nas tramas permeadas por cenas complexas e com personagens nebulosos, uma realidade caótica toma forma, sendo constante nos enredos que ganham vigor nas metamorfoses da narração e do narrador, cujos traços acenam para um estilo singular de fazer ficção, um estilo em que personagens aparecem em transição, são “manuseados e constituídos por palavras, estilizados em sua subjetividade, em sua sexualidade, em suas opiniões” (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 121).

A singularidade na composição literária de Sérgio Sant’Anna tem instigado a crítica especializada a classificar sua obra como literatura pós-moderna, como o faz Villaça (1996) ao pesquisar o texto do autor, relacionando-o às características desse tipo de literatura; e por outros como uma literatura crítica voltada para o tempo de produção das obras, como ilustram os trabalhos de Sussekind (1995) e Machado (1981), que analisam textos de diversos autores cujos romances foram feitos no período ditatorial brasileiro e puseram em destaque a representação do contexto histórico.

É importante frisar que ambas perspectivas não anulam uma a outra e estão adequadas ao se ler a obra de Sérgio Sant’Anna. Considerando-se o conceito de pós-moderno na literatura, que, na acepção de Jameson (2006)<sup>6</sup>, está relacionado a

---

<sup>6</sup> O pós-moderno, nessa acepção, está atrelado a diversos fatores, entre os quais se destacam, na formulação literária, a multiplicidade, a desreferencialização, o caos, a descontinuidade, a fragmentação que buscam, de certa forma, a aceitação de diversos estilos e formas, incluindo

reações específicas contra formas estabelecidas pelo alto modernismo dominante, com tendência a estilos subversivos e polêmicos, assim como ênfase na abolição de fronteiras entre “alta cultura” e “cultura de massa ou popular”, os romances de Sérgio Sant’Anna alinham-se a esse perfil. Um exemplo desse estilo pós-moderno é o livro *Confissões de Ralfo*, que polemiza o *status* de romance sob a ótica tradicional ao desconstruir os parâmetros clássicos desse gênero, pondo em xeque, por exemplo, a questão da linearidade discursiva e a autonomia do narrador. O conto “O monstro” (publicado em antologia de título homônimo) também ilustra a perspectiva pós-moderna na obra do escritor. Na história, há uma “fusão da linguagem literária com a linguagem jornalística, fazendo da oposição real/ficcional o eixo de sua narrativa, a partir de uma estética do simulacro” (ALVES; GONÇALVES, 2010, p. 324).

Em relação à interação entre texto literário e contexto, característica presente praticamente em textos literários de qualquer época, é perceptível a correlação desse traço em livros de Sérgio Sant’Anna, como *Um romance de geração*. Essa obra explora a perspectiva de personagens marginais frustrados pelo fracasso de projetos, bem como pela desilusão de sonhos de quem queria escrever, mas não conseguia, pois o momento histórico-social controlava a expressão cultural-literária ou mesmo interferia na inspiração do fazer literário.

Independente das classificações dadas às obras do escritor, é necessário destacar que Sérgio Sant’Anna procura criar e recriar cenas e personagens ao longo da carreira, transcontextualizando textos e contextos através de um fecundo trabalho com a forma estética e com o tema das narrativas. Na trajetória artística do escritor, encontram-se exemplos da diversidade temática e formal adotada. Sob a égide do regime militar, sua primeira obra, *O sobrevivente*, traz contos lineares e não lineares com linguagem enxuta e texto conciso que já aludem à mobilidade estrutural que singulariza o conjunto da ficção, pois a cada conto há um modo diferente de narração. Os textos desse livro de temática eclética possibilitam ao leitor uma sondagem da mente humana, uma vez que os personagens ocupam-se em refletir sobre o seu papel, seu futuro e sua realidade.

A segunda coletânea de contos, *Notas de Manfredo Rangel, Repórter (a respeito de Kramer)*<sup>7</sup> de 1973, acentua a exploração de conflitos humanos e sociais, já tematizada em *O sobrevivente*, e acrescenta temáticas como a loucura, a marginalidade e a viagem, construindo enredos que “tendem a ser mais centrífugos” (SILVERMAN, 1981, p. 280). A antologia de 1973, conforme aponta Santos (2008), traz tensões do momento histórico explicitadas no discurso dos personagens ou do narrador e reitera as relações entre literatura e história a partir de “alegorias da opressão estatal da ditadura militar ou extensões dessa condição de opressão a instituições ligadas ao Estado e submetidas a suas políticas de poder” (SANTOS, 2008, p. 16). Os contos que compõem a coletânea também acentuam a inadaptação dos personagens ao contexto repressivo e uma disposição melancólica destes resultante da rejeição a políticas autoritárias e opressivas impostas (SANTOS, 2007).

Sucede a *Notas de Manfredo Rangel, Repórter*, a estréia de Sérgio Sant’Anna no romance com a publicação de *Confissões de Ralfo*, em 1975, livro incluso como exemplo de literatura que “narrou a contrapelo a história política pós-1968” e que superou a “pouca ousadia estética predominante no início da década” (FRANCO, 2003, p. 362-363). Seguem-se à autobiografia os romances *Simulacros*, de 1977, e *Um romance de geração*, de 1981, que mostram um diálogo fecundo entre realidade e ficção a partir de construções narrativas complexas, que se inserem “numa atmosfera histórica de crise, repressão, medo, esperança frustrada” (GARCIA, 1973, p. 94). Construídos com ênfase na trajetória de personagens-escritores, os romances de 1977 e 1981 trazem uma “proposta de romper com a tradição do realismo de cunho social” (FIGUEIREDO, 2008, p. 2) e discutir rumos de uma outra literatura que questiona a relação entre poder e linguagem e defende novas abordagens estéticas para representar a realidade sem ater-se ao objetivismo típico dos romances realistas do século XIX.

As décadas de 1980 e 1990 também são referência na literatura de Sérgio Sant’Anna. Em 1980, o escritor ensaia a produção de textos em versos com a publicação de poema permutacional em *Circo*, seguida da antologia de contos *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, de 1982. Concentra-se na produção de

---

<sup>7</sup> A publicação desta coletânea é um divisor de águas na obra do escritor se considerar os critérios de publicação, pois esta foi autorizada por decisão unânime do conselho editorial da Civilização Brasileira; nesse sentido é “sua primeira incursão literária a nível nacional em uma editora importante” (DANTAS, 2009, p. 65).

novelas e romances com a elaboração de *Junk-Box: uma tragicomédia nos tristes trópicos* (1984), *Amazona* (1986), *A tragédia brasileira* (1987), *A senhorita Simpson: histórias* (1989), *Breve história do espírito* (1991), *O monstro: três histórias de amor* (1994) e *Um crime delicado* (1997)<sup>8</sup>. Nessas narrativas longas, Sérgio Sant'Anna fortalece uma tendência de sobrepor níveis narrativos e revigorar a discussão do papel da arte e da crítica, marca já expressa nos romances da década de 70, e constrói personagens que investem no teatro, na fotografia, na ficção.

Ao final da década de 1990 e início da seguinte, o escritor retoma a produção de contos com a publicação de *Contos e novelas reunidos* (1997), uma antologia das obras contísticas anteriores e com acréscimo de quatro contos inéditos, e *O vôo da madrugada* (2003). Ambas preservam parte das características dos textos anteriores e valorizam o cenário atual de seu tempo histórico, o que pode ser percebido no apelo ao discurso midiático da obra de 2003, que, na leitura de Dias (2003-2004), acentua perspectivas melancólicas de personagens em decorrência de convívio com motivos sinistros da abjeção, da vileza e da corrupção.

A produção literária do autor, além dos traços já apontados é marcada pela presença de um espaço urbano caótico e não acolhedor, pela representação da encurralada burguesia brasileira e pela intertextualidade com textos da literatura *beat* norte-americana. Para Cunha e Quadrado (2008, p. 2),

Os marginais da sociedade, os selvagens em choque com a dita civilização, o homem em trânsito existencial, semelhantes aos personagens recorrentes nas histórias de autores como Charles Bukowski e Jack Kerouac, podem ser encontrados também nas narrativas do escritor fluminense.

Pelos traços que a constitui, a literatura de Sérgio Sant'Anna apresenta-se diversificada, como um espaço aberto para a reflexão e para o debate autor-texto-leitor, pois, seja na leitura dos contos ou dos romances, o leitor encontra cenas, personagens e discursos que, interagindo entre si, tornam o texto um espaço de leituras intra e extracontextuais que assinalam a versatilidade do autor. Seus escritos são um meio expressivo para se ler o mundo projetado das mais diversas

---

<sup>8</sup> Beto Brant fez uma releitura de *Um crime delicado*, em filme de título homônimo em 2005, no qual explora o erotismo, a pintura e a dubiedade acerca das cenas protagonizadas por Antonio (o crítico teatral), conforme salienta a análise de Gulka (2009), bem como o universo intelectualizado e boêmio do campo artístico, segundo aponta a leitura de Cánepa (2006).

formas no texto ficcional. Neste um dos traços que determinam o modo de narrar são as “relações entre o simbólico, o imaginário e o real” que passam a ser representadas através da “visibilidade do espectador, literalmente colocando-o dentro da cena através do olhar e é através dele que a experiência estética pode ser então experimentada, o sujeito torna-se objeto” (HEYER, 2009).

Investigar o modo de narrar e de projetar o real e o imaginário nas narrativas longas é uma questão desafiadora e necessária para se ampliar os horizontes interpretativos da obra do escritor. Na reflexão sobre os romances de Sérgio Sant’Anna proposta neste estudo, parte-se do pressuposto de que o texto literário não está livre de injunções de seu tempo e não pode, portanto, prescindir dele, já que não se “pode negar que o fato literário se relacione com condições socioculturais gerais, com a posição específica do autor e com a interdependência entre o autor e os gostos dos variados públicos a que cada autor se dirige” (ROSENFELD, 1976, p. 56). A partir disso, toma-se como hipótese de pesquisa a idéia de que, na representação simbólica, as estratégias estéticas usadas pelo escritor são desconstrutoras, isto é, pautam-se em uma linguagem com arranjos particulares para agenciar a formalização de questões temáticas vinculadas aos períodos de repressão histórico-social.

Nessa perspectiva, as análises apresentadas no estudo sobre narrativas de Sérgio Sant’Anna consideram que há interfaces entre o “conteúdo formal” e o “conteúdo social” dos textos e que “a inteligência da estrutura depende em grande parte de saber como o texto se *forma* a partir do contexto, até constituir uma independência dependente” (CANDIDO, 2002, p. 79). Tem-se, portanto, como objetivo geral de investigação discutir imbricações entre textos do autor e contexto sócio-histórico das décadas de 70 a 90. Para atingir esse objetivo, a questão central da pesquisa pode ser resumida neste problema de pesquisa: como narrativas de Sérgio Sant’Anna constroem sob o ponto de vista formal e temático relações com seu contexto de produção?

Como objetivos específicos, esta pesquisa visa a: ampliar análises críticas sobre narrativas do autor numa perspectiva sociológica, estabelecendo reflexões sobre obras produzidas entre os anos de 1975 e 1997 em momentos que se caracterizaram pelo regime militar e pela abertura política e consolidação da democracia; dar continuidade às pesquisas sobre traços fundamentais da obra do escritor – dialogismo e fragmentação formal – com seleção de amplo *corpus* de

análise<sup>9</sup>; discutir quais são as alternativas encontradas pelo autor, nas obras selecionadas, para representar condicionamentos sócio-históricos e como essa correlação articula-se com o romance contemporâneo brasileiro, procurando contextualizar a produção do autor no cenário local.

A discussão sobre o universo ficcional da obra de Sérgio Sant'Anna, especialmente seus textos catalogados como narrativas (no gênero romance ou novela), é, portanto, foco central deste estudo, cuja peculiaridade reside em analisar seis obras literárias: *Confissões de Ralfo* (1975), *Simulacros* (1977), *Um romance de geração* (1981), *Amazona* (1986), *A senhorita Simpson: histórias* (1989) e *Um crime delicado* (1997), livros que transitam em distintos momentos da histórica nacional brasileira e permitem estabelecer reflexões acerca da simbolização do Brasil. Este é representado na ficção do escritor a partir do decênio de 60, que se configura pela institucionalização de decretos, os Atos Institucionais (AI), “justificados como decorrência ‘do exercício do Poder Constituinte, inerente a todas as revoluções” (FAUSTO, 1995, p. 465).

Acontecimentos políticos, culturais e sociais desses anos são significativos para melhor compreender como a forma literária pode dialogar com a História e como esta pode ser representada na ficção que, no caso da de Sérgio Sant'Anna começa a ser produzida profissionalmente em um momento peculiar da História Nacional: os primeiros anos que se sucederam ao Golpe de 64 e que motivaram enredos, personagens e formas estéticas específicas<sup>10</sup>.

Com o AI-1, de 9 de abril de 1964, o funcionamento do Congresso brasileiro passou a expressar características de regime militar com violação de princípios básicos de democracia, as imunidades parlamentares foram suspensas e bases para instalação de Inquéritos Policial-Militares foram criadas para que “os responsáveis ‘pela prática de crime contra o Estado ou seu patrimônio e a ordem política e social ou por atos de guerra revolucionária” fossem investigados

---

<sup>9</sup> A autora deste trabalho realizou, em suas pesquisas de Mestrado, estudo acerca do romance *Confissões de Ralfo*, sobre o qual discutiu duas variáveis na obra: o dialogismo e a fragmentação formal, sem ater-se a reflexões que envolvessem outros textos do autor. A investigação sobre o tema suscitou possibilidades de desdobramento das análises de outras narrativas de Sérgio Sant'Anna, já que estudo com este enfoque ainda não fora realizado (PORTO, 2005; PORTO, 2007).

<sup>10</sup> Pellegrini (1996), em estudo sobre a ficção brasileira produzida nos anos 70, reforça o argumento de que este período histórico interferiu significativamente nas produções culturais, incluindo-se o “peso da vigência do Ato Institucional n. 5, tendo como uma de suas forças motrizes a censura, institucionalizada ou não, que determinou, em grande parte, os padrões de produção e consumo da cultura no país” (PELLEGRINI, 1996, p. 6-7).

(FAUSTO, 1995, p. 467). Com base nessas medidas, que ampliaram o poder do Estado, perseguições a adversários do regime intensificaram-se, assim como prisões e torturas.

Além disso, repressões a sindicatos, organizações estudantis e universidades, como a Universidade de Brasília, foram realizadas. Pessoas com destaque em posições nacionalistas e de esquerda tornaram-se alvo do Estado, e assim um clima de medo foi se instalando no país. Em suma, 1964 foi o ano de implantação de um regime político cuja justificativa estava pautada nos interesses da burguesia nacional e internacional e respaldada pelo governo norte-americano, defendendo a necessidade do golpe para a “defesa da ordem e das instituições contra o perigo comunista” (HABERT, 1996, p. 8). O projeto dos militares restringia a democracia, centralizava o poder e as decisões no Executivo e fortalecia a economia capitalista, modernizando-a para conter avanços comunistas.

O poder do Estado ampliou-se ainda mais em 1968 com a aprovação do AI-5, que delegou maiores poderes ao Presidente da República, como o de fechar provisoriamente o Congresso, intervir nos estados e municípios, cassar mandatos, suspender direitos políticos e demitir e aposentar servidores públicos (FAUSTO, 1995). O governo militar procurou intervir na vida cultural através de uma rígida censura inclusive a “todo tipo de obra: essa censura – tentativa de suprimir a voz da sociedade – não foi senão a conseqüência (...) da política fortemente repressiva por ele adotada no combate aos partidos e organizações de esquerda” (FRANCO, 2003, p. 353). Ações armadas multiplicaram-se assim como a presença de militares no governo federal, que instaurou diversos AI que visavam a banir do território nacional aqueles que fossem inconvenientes, nocivos ou perigosos à segurança nacional, como exemplifica o AI 13.

Nos anos de 1964 a 1984, marcados pelo período ditatorial, quando o Brasil passou a ser comandado pelos militares a partir do golpe de Estado de 1º de abril de 1964, algumas diretrizes caracterizaram a época. Entre elas a ruptura com a normalidade institucional, que introduziu as intervenções diretas dos militares no comando dos poderes legislativo, executivo e judiciário; as restrições à participação popular em processos políticos, tendo em vista, por exemplo, que as eleições ficaram restritas ao legislativo; a adoção da forma capitalista para o desenvolvimento o país, a qual acarretou afastamento das manifestações associadas ao socialismo e aceitação do papel hegemônico dos Estados Unidos.

No campo social, foram formados grupos de militantes de esquerda, não adeptos à política ditatorial e voltados à crítica à falta de liberdade de expressão, aos Atos Institucionais, etc; as manifestações foram alvo de vigilância, censura e repressão para que houvesse um controle ideológico. Devido a esse propósito, entidades de classe, profissionais, estudantes tornaram-se objeto de observações dos agentes do governo.

Na esfera cultural, muitas canções, peças teatrais e obras foram criadas, embora muitas delas nem chegassem ao público porque, avaliadas pelos órgãos de censura, foram impedidas de propagação. Nesse contexto, as músicas, por chegar a uma parcela maior da população, foram mais observadas que os livros literários, cujos autores encontraram na alegoria, no estilo documentário e na paródia formas de burlar o sistema e expor a história da época.

Em meados de 1974, começava um processo de abertura política, que consistia em uma liberalização lenta do regime militar ocasionada em parte pela pressão da oposição. Havia uma combinação de medidas liberalizantes com outras repressivas, o que não impediu que os militares permanecessem na busca por subversivos e, com isso, permaneceram as práticas de tortura e os “desaparecimentos” de pessoas mortas pela repressão.

Em 1978, foram revogadas algumas orientações do AI-5 e, a partir de 1979, cidadãos começaram a poder manifestar-se com liberdade relativa, apesar de o controle de imprensa não ter sido excluído. O processo de abertura política foi se expandindo e, em 1985, o Brasil contou com as primeiras eleições indiretas para escolha do Presidente da República.

Passados os anos ditatoriais para os de democracia, prevalecem marcas de uma sociedade brasileira com ranços autoritários. Os acontecimentos histórico-sociais que impulsionaram os rumos da cultura, política e economia do Brasil também interferiram no universo ficcional brasileiro, no qual se incluem diversas obras literárias que construíram um diálogo vivo com esse momento. Nesse cenário, que atravessa três décadas da História do Brasil do século XX, Sérgio Sant’Anna encontrou fonte de inspiração para composição ficcional, pois construiu enredos, personagens e espaços que dialogam com esses contextos históricos e instigam o olhar do crítico a compreender como esses diálogos são elaborados e que singularidades apresentam.

No universo histórico-social em que os textos literários inserem-se, também é possível a seleção de alguns enfoques de análise crítica. Diante do desafio de estabelecer um diálogo entre a análise dos textos e as prerrogativas de concepções romanesca do século XX, a pesquisa focaliza-se em alguns recortes: o dialogismo e a fragmentação da linguagem que, associados a outras categorias das narrativas (como narrador, tempo, espaço, enredo), citados e desenvolvidos com menor ênfase nos capítulos subseqüentes, fomentam as análises propostas. Para reflexão acerca do dialogismo e da fragmentação, os livros *Confissões de Ralfo* (1975), *Simulacros* (1977), *Um romance de geração* (1981), *Amazona* (1986), *A senhorita Simpson: histórias* (1989) e *Um crime delicado* (1997) constituem os objetos de análise, pois são narrativas (romances, novela e “romance-teatro”) que têm como ponto comum a configuração de um narrador cambiante que reflete sobre o que e como escreve, sinalizando duas décadas de experimentos literários nas narrativas.

A opção por essas obras considera alguns fatores. Em primeiro lugar, não são encontrados, na crítica especializada, estudos que se concentram na análise conjunta desse *corpus*. A maioria dos trabalhos focaliza reflexões sobre obras particulares, como exemplificam os trabalhos de Vieira (1993), Bonato (1998), Miranda (1994), Carvalho (1981), Cruz (1990), Hilbert (1990) e Santos (2008). Em Vieira (1993), o foco central da reflexão são os jogos com a linguagem, caracterizada pela intertextualidade, e com o leitor, a quem é atribuída a função de “jogador” que saiba “trocar figurinhas”, pois, para ler *Confissões de Ralfo*, é necessário “aguçar a memória cultural – sacar figurinhas adquiridas no decorrer de toda a vida e dispor-se a trocá-las, no momento certo, com o narrador-personagem, um jogador astuto” (VIEIRA, 1993, p. 14). A partir da observação do romance, a investigadora dá especial atenção a questões como paródia, sátira esquizofrenia, narcisismo e fragmentação presentes no texto literário.

Bonato (1998) também arrola o livro de Ralfo como objeto de reflexão a fim de comprovar que o hibridismo de sua linguagem e estrutura são fatores característicos da obra de Sérgio Sant’Anna. Para a pesquisadora, o híbrido, como fator singular do romance contemporâneo, serve para exposição de uma visão não dogmática das questões inerentes do texto e, portanto, eixo responsável pela fecundidade estética do livro.

A dissertação de Miranda (1994) insere-se na abordagem das reflexões entre literatura e mito e procura estabelecer conexões entre a obra do escritor e a tradição

literária. Para tanto, parte da exploração de uma cosmovisão mítica e acentua uma abordagem de textos clássicos como *Odisséia*, *Eneida*, *Dom Quixote* e *Macunaíma* para relacionar a recuperação parodística destes em *Confissões de Ralfo*. A pesquisadora também discute a carnavalização no livro, que é traduzida no uso aos avessos das rotinas de Ralfo. Um traço característico da obra levantado pela autora é de que *Confissões de Ralfo* constrói-se a partir de dois planos (o do personagem e o de Sérgio), argumentando que Ralfo, “como criatura de papel”, “foi criado para a personagem Sérgio sofrer uma metamorfose” (MIRANDA, 1994, p. 186), e nessa perspectiva o romance está focado em “um único tema: a busca de uma experiência verdadeira que Ralfo sai à procura para que a personagem Sérgio sofra um processo de metamorfose” (MIRANDA, 1994, p. 105), o que, de acordo com a autora, justifica a diversidade de temas expostos nos capítulos do livro. Assim como não há uma oposição entre Sérgio e Ralfo, não há definição da autoria do livro (se de Ralfo ou de Sérgio).

Carvalho (1981), estabelecendo reflexões sobre *Confissões de Ralfo* e *Simulacros*, discorre acerca da presença da simulação e da alegoria nos livros como estratégia de exposição crítica frente à situação político-social. Nessa perspectiva, as estratégias servem para traduzir a crise humana através do “artifício pseudo-autor”, pois em ambas as obras há um personagem que detém o poder da palavra. Segundo a autora, as narrativas propõem uma “compreensão da crise através da intensificação de um mundo dissimulado, forjado em aparências” (CARVALHO, 1981, p. 96) e simultaneamente pautam-se na dissimulação e exploram o jogo do poder e as relações de dependência, em que a manipulação psicológica e a visão estilizada do mundo aparecem.

Na linha sociológica, Cruz (1990) elege *Confissões de Ralfo* como objeto de análise para mostrar que o livro insere-se no rol de produções literárias que dialoga com a censura e a repressão ditatorial do Brasil e faz do texto literário uma expressão da “desesperança que sempre vitimou o homem, independente do momento crucial instaurado em nosso país durante os anos 60/70” (CRUZ, 1990, p. 110). Para a pesquisadora, a obra de Sérgio Sant’Anna acentua o processo de *mise-en-abyme*, que, na perspectiva adotada, é uma história envolvendo outra, pois o personagem Ralfo é o desdobramento do pseudo-autor e do autor empírico. Além do *mise-em-abyme*, Cruz (1990) aponta a profusão intertextual, baseada na paródia,

como plano estético responsável por incitar o posicionamento crítico do leitor acerca do que é narrado.

Utilizando como referência *Confissões de Ralfo*, Hilbert (1990) defende a tese de que o livro é um texto-síntese de uma geração sob o ponto de vista histórico dos anos 70. A autora fundamenta a análise do romance através da perspectiva do imaginário, concebido como estratégia de composição para representar o contexto histórico e literário do período, e da carnavalização, que acentua o caráter polifônico do texto. A prática polifônica está ligada à possibilidade de “mascarar e desmascarar a contemporaneidade num processo de purificação de tudo que nela tornou-se falso, autoritário e dogmático” (HILBERT, 1990, p. 69). Esses fatores, na visão da pesquisadora, permitem à obra desvendar uma vida e uma cultura contemporâneas transformadas em farsas tragicômicas, em que tudo que parece real, sério e verdadeiro desmancha-se no ar.

Santos (2008) apresenta como ponto de partida a antologia *Notas de Manfredo Rangel, repórter* e argumenta em prol da influência do contexto histórico dos anos 70, marcado pela opressão e violência, na composição e atmosfera dos contos, em cuja representação estética há indícios de tensões típicas daquele período. A leitura do pesquisador assinala que os contos de Sérgio Sant’Anna discorrem sobre a situação de impotência dos indivíduos diante de sistemas institucionais baseados no uso autoritário do poder. Destaca também o processo de fragmentação subjetiva do sujeito relacionado à sua condição impotente. Sendo assim, o paradigma de reflexão adotado condiz com uma aproximação dos textos a fatores significativos do período histórico, como o Estado, o exército, o sistema carcerário, a escola, a indústria cultural e o patriarcalismo da família tradicional.

Embora os estudos citados ofereçam subsídios teóricos e interpretativos para melhor se compreender o universo ficcional do escritor, a perspectiva de análise adotada por eles não oportuniza uma visão ampla das narrativas longas do escritor, pois, em geral, tomam como objeto de análise uma obra literária apenas, o que impossibilita uma reflexão aprofundada acerca dos caminhos estéticos e temáticos adotados por Sérgio Sant’Anna em diversas obras. Há nesse sentido uma carência de investigação que abarque vários romances em uma mesma abordagem científica.

Alguns estudos comparatistas entre Sérgio Sant’Anna e outros autores também contribuem para o exame da obra do escritor. Representativo dessa tendência é a dissertação de mestrado de Dantas (2009), que estabelece um diálogo

entre os caminhos editoriais de Sérgio Sant'Anna e os de Jair Vitória, sob o prisma da trajetória destes no mercado editorial, nas décadas de 70 a 80, na coleção Autores Brasileiros, da editora Ática. Para a autora, um dos fatores responsáveis pelo destaque de Sérgio Sant'Anna, comparando-se a pouca representatividade no campo literário das publicações de Jair Vitória, está ligado a um fundo extra-literário. A origem familiar de classe média, as experiências culturais privilegiadas (cursos na Europa, por exemplo), o acesso à cultura letrada e a produtos culturais, bem como os contatos com agentes do campo literário e intelectual da época facilitaram a inserção de Sérgio Sant'Anna no meio literário, ao passo que Jair Vitória, de condição cultural e econômica bastante distinta, não obteve a mesma sorte. Com uma tendência de cunho jornalístico, o trabalho de Dantas (2009) desvenda aspectos interessantes acerca do mercado editorial no Brasil, sem frisar os traços estéticos e temáticos dos livros dos autores selecionados.

Na fortuna crítica sobre a literatura de Sérgio Sant'Anna, há ainda reflexões sobre temas diversos ao selecionado nesta tese. É o caso das dissertações de Valério (2008), Graciano (2008) e Gongora (2007). Valério (2008) investiga a teatralidade como recurso para a representação na obra do escritor, exemplificando essa singularidade nos livros *Simulacros*, *Um romance de geração* e *A tragédia brasileira*. No ponto de vista da autora, esses livros exploram o jogo teatral, trazem personagens que figuram como máscaras de tipos sociais, transformando os lugares que habitam em palcos, pertinentes para representar o cotidiano e para salientar a influência da temática teatral brasileira de Nelson Rodrigues na composição literária romanesca, o que possibilita a composição de romance-teatro.

Graciano (2008) discute a representação e o gesto literário, concebido como a exposição, no texto ficcional, das dificuldades e implicações da escrita inventiva, na obra de Sérgio Sant'Anna. O pesquisador organiza sua tese em três pontos fundamentais: a discussão sobre a insuficiência do gesto literário para expressão dos anseios de uma geração; a legitimidade do gesto literário, ou seja, as possibilidades de o texto mostrar o "real"; e a especulação sobre o quanto o discurso ficcional extrapola o espaço da literatura, mostrando relações dos indivíduos no mundo real.

Gongora (2007) centra-se na representação da violência em contos e novelas, desenvolvendo análises com base em concepções da literatura, filosofia, psicanálise e criminologia. Na perspectiva do autor, Sérgio Sant'Anna é

representativo da literatura voltada à expressão da violência urbana, já que em seus contos interagem a violência ficcional com a violência real sem suscitar depreciação dos assuntos narrados.

Os recortes temáticos e teóricos explorados pelos pesquisadores são usados como referência neste estudo e assinalam para outras possibilidades de pesquisa. Sendo assim, cabe sublinhar que a motivação para esta pesquisa está primeiramente ligada ao fato de inexistirem trabalhos acadêmicos que contemplem a proposta delineada. Além disso, a análise do *corpus* das narrativas do escritor ainda não foi desenvolvida por outros pesquisadores, o que ratifica a pertinência deste trabalho. Soma-se a isso o fato de esses textos selecionados fazerem parte da literatura contemporânea brasileira, produzida em um momento de tensão política e social (1975) a um período democrático (1997), num recorte de vinte e dois anos de produção literária. Isso possibilita a percepção de como Sérgio Sant'Anna dialoga com a história social em diferentes momentos históricos, podendo assinalar pontos convergentes e singulares de representação, inovação e/ou continuidade da ficção do autor.

Também é pertinente salientar que o *corpus* caracteriza-se pela heterogeneidade temática e formal. Portanto, singulariza experiências a partir de uma multiplicidade de pontos de vista sobre experiências significativas da História social recente do Brasil, haja vista os desdobramentos apresentados em cada enredo e as opções estéticas específicas adotadas em cada um. Além disso, os textos fazem o leitor percorrer um caminho ativo no ato de conhecer suas tramas e interpretá-las. Obrigam também o crítico a questionar-se a cada leitura sobre as estruturas narrativas que configuram os romances deste período, na tentativa de elucidar um estilo que foge aos modelos clássicos de narrar.

À luz de concepções de diversos autores, entre os quais Bakhtin (1981; 1990; 1992), Adorno (1982; 1983), Benjamin (1985), Rosenfeld (1996), Barbosa (1983), a pesquisa de natureza bibliográfica e comparatista busca encontrar, em *Confissões de Ralfo* (1975), *Simulacros* (1977), *Um romance de geração* (1981), *Amazona* (1986), *A senhorita Simpson: histórias* (1989) e *Um crime delicado* (1997), caminhos produtivos para compreender o universo que define as narrativas do escritor e ampliar a fortuna crítica acerca de sua obra.

A fim de discutir as opções estéticas adotadas por Sérgio Sant'Anna nas narrativas selecionadas, esta pesquisa está dividida em três capítulos que associam

conceitos teóricos à análise dos textos literários, procurando explicar como cada obra é construída e como se associa à dimensão crítico-social. Nesse sentido, o trabalho parte, no primeiro capítulo, de uma referência aos principais traços que caracterizam os romances do século XX, apontando-se tendências desse gênero na ficção brasileira para estabelecer uma contextualização da obra do autor no cenário literário local. Além disso, a seção toma como eixo central de análise o conteúdo social do romance e elege três obras de Sérgio Sant'Anna – *Confissões de Ralfo*, *Um romance de geração* e *Amazona* – como objetos de reflexão acerca dos conteúdos sociais da narrativa.

A inter-relação de diferentes formas (poesia, música, teatro, etc) a uma narrativa literária é o foco do segundo capítulo. Neste são apresentadas reflexões teóricas sobre o hibridismo e a polifonia, tendo Bakhtin (1990) como referência central. Alguns traços, como fusão de vozes, linguagens e perspectivas de diferentes personagens são objeto de reflexão e aporte para melhor compreender o universo ficcional de Sérgio Sant'Anna. Para ilustração do debate proposto acerca do hibridismo dos gêneros na obra do autor, estes romances fazem parte das análises: *Confissões de Ralfo*, *Um romance de geração* e *Um crime delicado*. A polifonia é analisada com intuito de averiguar como corrobora para a exploração dos “conteúdos sociais” dos textos.

Correlacionando-se ao entrecruzamento de gêneros e à polifonia do discurso, a fragmentação da linguagem literária é o eixo das reflexões no terceiro capítulo. Considerada a partir da perspectiva de Adorno (1982), a fragmentação caracteriza-se pela descontinuidade estrutural e temática e por uma perspectiva não linear de apresentar a trajetória e as ações dos personagens. Referências ao espaço e ao tempo são relativas nos textos que adotam essa postura, e, no conjunto, esses elementos são importantes para se entender o universo ficcional das narrativas longas de Sérgio Sant'Anna. Como *corpus* dessa seção, são selecionados *Confissões de Ralfo*, *A senhorita Simpson* e *Simulacros*. Ao término do capítulo, é realizada uma leitura comparativa das narrativas observadas.

Com observação a narrativas que são “engenhosamente permeadas por múltiplos jogos escópicos, entre personagens, entre narradores, entre personagem e narrador, entre autor e narrador, entre o narrador e a cena brasileira” (SANTOS, 2000, p. 18), a investigação inicia-se com uma exposição acerca de formulações romanescas que configuram tendências estéticas contemporâneas, pois estas são

necessárias para se ter parâmetros das aproximações e distanciamentos entre os textos de Sérgio Sant'Anna e o de escritores anteriores (do século XX) e contemporâneos (século XXI). A ênfase na primeira parte do trabalho é, portanto, uma apresentação panorâmica de como as narrativas tem se constituído no último século com atenção especial à configuração do narrador dos textos literários romanescos. Considerando essas premissas, um retrospecto das temáticas e opções estéticas adotadas no romance do século constitui o foco da próxima seção deste trabalho.

## 1 A EXPERIMENTAÇÃO FORMAL E CONTEÚDO SOCIAL DO ROMANCE

A forma de narrar vem apresentando alterações no âmbito literário, especialmente as narrativas longas. Florescidas na Idade Média, estas tiveram a epopéia como gênero tradicional, focalizando grandes aventuras, personagens heróicos e enredos envolvendo diversos homens, cujas ações poderiam sofrer influência dos deuses, que acompanhavam viagens e infortúnios dos personagens, tal como se percebe nas obras de Homero. O universo épico é visto como homogêneo, e as relações e produtos do homem são tão substanciais quanto sua personalidade, do que decorre uma espécie de totalidade do ser.

Após o ápice desse gênero, o século XIX assiste ao triunfo de um outro: o romance, que, explorando a sociedade burguesa moderna, mostra o homem como solitário, pois “não há mais totalidade espontânea possível para o ser, já que a totalidade só é possível onde as formas da vida são pura e simplesmente tomadas da consciência, e não formas coercitivas” (KONDER, 1972, p. xiii). O romance, enquanto gênero considerado ambivalente (FEHÉR, 1972), funda-se na trajetória de indivíduos problemáticos, na busca de renovação da linguagem e na visão heterogênea da sociedade de seu tempo, marcada por transformações sociais e econômicas que transparecem na própria tessitura do texto literário.

A descrição de Féher (1972) também acentua que o romance não é um gênero inferior à epopéia, é uma forma de expressão adequada à sua época, servindo-se de “auto-expressão da sociedade burguesa com meios de que a epopéia do tipo antigo não dispunha” (FEHÉR, 1972, p. 10-11). Acompanhando as mudanças sociais e históricas, o romance exprime uma visão do homem contemporâneo não apenas em seu “conteúdo”, mas também em sua forma, apontada por Fehér (1972, p. 11) como “continente”. As tendências formais e conteudísticas são índices de estruturação do gênero desde seu surgimento.

Considerando que o romance é um gênero que surgiu “juntamente com a burguesia e com o início do processo de mercantilização da vida, com a redução de todos os valores à quantificação do dinheiro” (KONDER, 1972, p. xii), pode-se observar, ao longo do século XX, transformações quanto à forma e à temática desse tipo de texto literário. As mudanças formais na construção da linguagem e do sujeito

são exemplos desse processo que aponta a evolução e renovação do gênero, garantindo sua sobrevivência.

Com base nessas premissas, este capítulo destaca uma trajetória do romance no século XX, já que interessa discutir, nessa perspectiva, como esse gênero foi concebido no século XX, que ênfases formais e temáticas foram propostas e como estas se referem à representação do sujeito, à linguagem e ao conteúdo social. As alterações desse gênero narrativo estão relacionadas à expressão formal, como reflexo ou das aspirações estéticas dos autores ou de condicionamentos da ordem extraliterária, como os acontecimentos culturais, históricos e sociais. A seção apresenta especial atenção para dois elementos-chave: um retrospecto do romance no século XX e análises de romances de Sérgio Sant'Anna.

### **1.1 A forma do romance no século XX**

O surgimento do romance é atrelado à publicação de *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, considerado como “o primeiro romance de envergadura, aparecendo numa época em que os ideais cavaleirescos se tornaram inviáveis” (SCHÜLER, 1989, p. 6). Passados vários anos desde o aparecimento do romance, gênero que se propõe a tratar de “conflitos individuais e vida cotidiana, opondo-se a noções medievais latinas, que privilegiaram qualidades fixas” (SCHÜLER, 1989, p. 6), as formas de composição romanesca adquiriram novos moldes, chegando ao século XX com traços de inovação estética.

As manifestações literárias do século XX caracterizam-se pela opção de um estilo distinto ao das narrativas clássicas da primeira metade do século XIX, em que personagens, tempo, espaço e gêneros literários eram claros, assim como a objetividade narrativa era nítida. É com base nas determinações históricas e na problematização dos valores românticos que a literatura do século XX especialmente começa a delinear um estilo diferente das anteriores, configurando textos modernos na acepção mais ampla do termo. Essas alterações de estilo são impulsionadas por transformações da realidade, já mais complexa que exige novas estratégias de representação, como esclarece Barbosa (1983, p. 22):

É possível dizer que, a partir da segunda metade do século XIX, em face mesmo das contradições sociais e históricas que amadureciam desde as primeiras conseqüências da Revolução Industrial, instala-se a noção de *moderno* que, aos poucos, passa à categoria de avaliação literária.

Nesse contexto, alguns elementos passam a servir como caracterizadores da composição literária moderna<sup>11</sup> e, por conseguinte, do romance. Entre os traços que marcam essa literatura, podem ser destacados: metalinguagem, ruptura com os gêneros literários, desconstruindo-os<sup>12</sup>, fragmentação da forma e do sujeito e discussão da articulação entre literatura e realidade. Buscando uma forma de representação que abarcasse esse contexto, os escritores romperam com as regras fixas, dissolveram os princípios formais de composição e alteraram as formas e linguagens dos textos tanto líricos quanto narrativos. Assistindo-se “ao reverso da medalha e à dissolução vertiginosa dos gêneros, assim como de sua compartimentação” (CAMPOS, 1977, p. 10), o século XX presencia um movimento intenso de ruptura nas artes em geral na Europa e na América Latina.

Para Campos (1977), esse movimento de alteração da forma literária tem o Romantismo como tendência precursora, pois as estéticas clássicas foram sendo rejeitadas, buscando inovações e variantes combinatórias distintas aos moldes tradicionais. Essas dissoluções afetaram também a pureza dos gêneros e de seu exclusivismo lingüístico, pois houve “incorporação, à poesia, de elementos da linguagem prosaica e conversacional, não apenas no campo do léxico (...), mas também no que respeita aos giros sintáticos” (CAMPOS, 1977, p. 14). As inovações iniciadas no Romantismo tiveram continuidade em obras de autores representativos das escolas Simbolistas e Realistas, como, respectivamente, Souza Andrade e Machado de Assis e, no Modernismo, foram impulsionadas por Oswald de Andrade e Mário de Andrade, cujas obras poéticas e em prosa deram “contribuições de um grande poder inventivo, que decidiram o futuro da literatura brasileira” (CAMPOS, 1977, p. 27).

---

<sup>11</sup> Neste estudo, quando se utiliza a expressão “moderna”, faz-se referência à arte produzida a partir do século XX. O termo não é atrelado a Modernismo enquanto movimento estético deste século. Da mesma forma, a expressão “romance contemporâneo” é atrelada às produções do século XX.

<sup>12</sup> Muitas obras romperam com os estilos tradicionais de composição dos gêneros de modo a produzir combinações, como romance-diário, e outras remodelaram totalmente o modo de escrever a ponto de desconstruir as formas, invertendo a lógica de composição artística, desmontando as categorias narrativas, como ocorreu com obras do pós-modernismo.

Barbosa (1983) acrescenta que essas alterações são enfatizadas desde a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que Machado de Assis, além de inter-relacionar paródias, humor e ironia, consegue articular metalinguagem e história de forma a transformar a linguagem da realidade em realidade da linguagem. Isso traz à linguagem literária uma dimensão mais densa que privilegia a reflexão histórica e fortalece uma visão das realidades psicológica, social e histórica.

A desarticulação das formas, na busca de uma representação mais condizente com o contexto, é outro traço da arte moderna. É nesse sentido que Rosenfeld (1996) discute as modificações na pintura moderna, cujos traços também são observados nas artes em geral, inclusive no romance, embora neste a percepção não seja tão notável como na pintura. Para o crítico, há “um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais” (1996, p. 75), o qual traz uma marca: a “negação do realismo”, compreendido como “tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, idealizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos.” (1996, p. 76)

De acordo com a tese de Rosenfeld (1996), o narrador convencional desaparece nos romances modernos. Para o ensaísta, o narrador das obras modernas não consegue ser objetivo e ficar fora da situação narrada, pois se encontra envolvido nela, não tendo a distância que produz a visão perspectívica: “o narrador se confessa incapaz ou desautorizado a manter-se na posição distanciada e superior do narrador ‘realista’ que projeta um mundo de ilusão a partir da sua posição privilegiada” (ROSENFELD, 1996, p. 96). Nessa configuração, os limites e os distanciamentos entre narrador e personagens desaparecem de tal modo que a representação da realidade “procura superar a perspectiva tradicional, submergindo na própria corrente psíquica da personagem ou tomando qualquer posição que lhe parece menos fictícia que as tradicionais e ‘ilusionistas’” (ROSENFELD, 1996, p. 84).

A composição do tempo e do espaço, no romance moderno, traz outra roupagem: nega-se o caráter absoluto dessas categorias e prima-se pela relatividade e subjetividade, em que se funde a distensão temporal. Além das alterações no tempo, no espaço e na construção do narrador, o romance moderno, segundo Rosenfeld (1996), desfaz a elaboração de personagens com contornos nítidos, típicos do romance convencional, pois “perde-se a noção da personalidade total e de seu ‘caráter’, que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de

um enredo em seqüência causal, através de um tempo de cronologia coerente.” (1996, p. 85). Nesse processo de configuração dos personagens, o romance moderno deixa de apresentar o “retrato de indivíduos íntegros”, passando à fragmentação, à “desmontagem da pessoa humana e do ‘retrato’ individual” (ROSENFELD, 1996, p. 86)<sup>13</sup>.

A combinação de traços específicos das obras – eliminação do espaço, desestruturação da continuidade temporal, fundido-se passado, presente e futuro, e estilhaçamento do narrador – determina também uma nova habilidade do leitor: a de decifrar os estilhaços de imagens e discursos para recompor um enredo, pois “tem de participar da própria experiência da personagem. Não conta com as facilidades que, quase sempre, marcam no filme o retrocesso do *flash back*” (ROSENFELD, 1973, p. 83). Isso significa afirmar que a arte moderna valoriza uma representação mais complexa da realidade, preferindo uma visão profunda (não sobre as aparências) daquilo que é tematizado.

Para tanto, essa arte necessita rever o seu modo de representação da realidade e passa a desarticular a própria construção do texto, vista como “resultado das relações entre indivíduo e história” (BARBOSA, 1983, p. 22). Os descompassos entre realidade e sua representação exigem reformulações e rupturas dos modelos, pondo em xeque não “a realidade como matéria da literatura, mas a maneira de articulá-las no espaço da linguagem que é o espaço/tempo do texto” (BARBOSA, 1983, p. 23). Em outras palavras, acarreta uma crise de representação, em que as tensões e dissonâncias sócio-históricas transparecem não apenas nos temas, mas também no próprio tecido da composição.

A crise de representação relaciona-se em parte à recusa à objetividade e à instabilidade narrativa. Em perspectiva distinta à objetividade e ao caráter referencial da linguagem utilizados pelas narrativas do século XIX, cuja pretensão seria a de uma “ingenuidade épica” (ADORNO, 2003)<sup>14</sup>, a arte literária moderna apresenta uma tensão no modo de narrar, pois, ao narrar a realidade, não tem como pôr ordem e organização lineares a algo que acontece caoticamente, de modo fragmentário.

---

<sup>13</sup> Quanto à composição dos personagens no romance, Candido (1968) assegura que a abordagem dos personagens de modo fragmentário é uma forma de retomar, “no plano da técnica da caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes” (1968, p. 58).

<sup>14</sup> Para Adorno (2003), as narrativas épicas pautam-se em uma objetividade, definida pelo crítico como “ingenuidade épica”, uma forma de exposição da realidade sem adentrar na subjetividade e na reflexão sobre o narrar.

Exemplar desse movimento é a multiplicidade de pontos de vista, expressos por narradores cambiantes e a reflexão sobre o narrar, que acentua o tom metalingüístico das obras.

Nesse contexto, a tendência não é a de ter-se apenas um ponto de vista ou cenas que vão sendo mostradas sem interferência do narrador, preocupado em manter sua objetividade. Os pontos de vista passam a ser múltiplos, havendo combinação de vozes (como a do narrador com a do autor ou com a de outros personagens). E isso resulta em narradores que constroem discursos dialógicos e polifônicos, reproduzem intertextualmente ou parodisticamente discursos típicos de determinados autores, obras e personagens e não se eximem de refletir sobre o que e como vão narrar. Não há uma pretensão de elaborar uma obra que “reproduza” a realidade, pois o enfoque está pautado na negação do realismo, um processo denominado por Rosenfeld (1973) de “desrealização”, presente na pintura e nas artes modernas em geral. Esse processo de “desrealização” refere-se “ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível” (ROSENFELD, 1973, p. 76) e, assim, a arte moderna nega “o compromisso com este mundo empírico das ‘aparências’, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo sendo comum” (ROSENFELD, 1973, p. 81).

Além disso, Rosenfeld (1996) afirma que a arte moderna traz a “visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum [é] incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos” (1996, p. 81). Nesse sentido, os romances procuram associar à realização estrutural da obra a realidade, elaborada de modo mais profundo. É uma escritura que se apresenta consciente de sua força de ficcionalização.

Nessa linha, na prosa, essa renovação nos moldes de narrar manifesta-se na criação de obras que não se filiam ao conceito tradicional de romance (CAMPOS, 1977). Os textos passam a ser montados cinematograficamente na mente do leitor, combinando poemas, cartas e cartão-postal, por exemplo, de forma a construir uma “linha antinormativa do romance contemporâneo” (CAMPOS, 1977, p. 30). Nessa perspectiva, as narrativas modernas determinam-se com a ruptura dos gêneros, em que os limites entre poesia e prosa passam a ser raros.

Associando-se a essas tendências, o romance do século XX também se caracteriza pela discussão da materialidade da sua própria linguagem. Ou seja, ao

mesmo tempo em que se oferecem a narrar uma história, os textos em prosa se propõem a discutir o fazer literário, como exemplificam, na literatura brasileira, obras como *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector, e *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa. Ao referir-se sobre a metalinguagem na literatura moderna, Campos (1977, p. 36) observa que

A essa incorporação de uma dimensão metalingüística à literatura de imaginação corresponde, também, o que os formalistas russos designavam por “desnudamento do processo”, e que outra coisa não é senão um pôr a descoberto a arquitetura mesma da obra à medida que ela vai sendo feita, num permanente circuito autocrítico.

Assim como a metalinguagem é um dos traços da literatura moderna, a reflexão crítica sobre o contexto também aparece como uma das tendências, desde a literatura produzida no início do século até a construída a partir dos anos 50 do século XX no Brasil. Neste cenário, os leitores vêem, nos anos 20, o surgimento de textos literários antropofágicos, que se propuseram a mostrar “a cultura brasileira sob o ângulo complexo de uma interpretação que tocava no nervo de toda uma tradição hermenêutica, isto é, a relação entre localismo e cosmopolitismo, invertendo os dados de influência, débitos e créditos” (BARBOSA, 1983, p. 28) e a valorizar técnicas de composição mais modernas e calcadas na cultura nacional.

As técnicas de composição privilegiadas questionam os limites da prosa, como o fez Oswald de Andrade em *Serafim Ponte Grande* ao construir um narrador que utiliza “cortes, recortes, montagens, numa combinatória parodística em que não somente a literatura mas a própria existência é, por assim dizer, textualizada” (BARBOSA, 1983, p. 28). Por conta das características das obras dos Andrades, os romances *Miramar-Serafim* e *Macunaíma* são considerados como os “primeiros textos modernos de nossa prosa modernista” (NUNES, 1983, p. 48), uma vez que apresentam destacada ruptura com os padrões do Realismo do século XIX, criando linguagem e formas próprias de composição, em que humor, crítica e paródia transparecem.

A partir dos anos 30, a literatura brasileira assiste ao Regionalismo, que acentua um valor documental, colocando algumas vezes a composição literária em segundo plano, privilegiando a expressão das condições sociais e econômicas das

regiões brasileiras e destacando as contradições e injustiças sociais. Favoreceu-se nesse estilo a florescência do regionalismo, resultante do domínio que posições ideológicas exercem sobre a ficção, “favorecendo ou impedindo a retomada da função estética da linguagem” (NUNES, 1983, p. 52-53).

São representativos da literatura de 30 os textos de três autores: João Simões de Lopes Neto; Guimarães Rosa; e Graciliano Ramos, que valorizou o vigor social e psicológico dos romances. Nesse período, a literatura brasileira foi marcada pela fixação de tipos e situações, buscando respaldo na articulação entre História e literatura, sendo esta dependente daquela. O projeto literário do romance foi o de revelar como uma determinada realidade socioeconômica, como o subdesenvolvimento brasileiro, influenciou a vida dos seres humanos; por isso o enredo das obras pauta-se na relação entre espaço (bem definido) e contexto e apresenta-se uma visão crítica que aproxima esses textos de suas raízes estéticas do século XIX, conforme explanam Abaurre e Pontara (2005).

Considerando o seu contexto de produção, os textos literários dos anos 30 são pautados também em uma solidariedade entre as condições sociais, marcadas pela carência, e as condições de manifestação literária. Por isso, em muitos textos da época, como as trajetórias das secas em Graciliano Ramos, são elaborados através de uma linguagem enxuta, objetiva que não esconde a ruptura essencial entre indivíduo e sociedade. É um texto que apresenta a “secura da linguagem, a sua limpeza retórica” (NUNES, 1983, p. 54). Nesse contexto, também se destaca uma desarticulação entre sujeito e realidade, sinalizada pela forma discursiva fragmentária, como exemplifica a narrativa de Riobaldo, personagem singular de Guimarães Rosa, que demonstra dificuldade de articular de forma linear as suas trajetórias de jagunço do sertão brasileiro. Nas obras dos autores de 30, por exemplo, tem-se uma prosa precisa que mostra outro ponto marcante do romance do século: a consciência da instabilidade do modo de narrar.

Ao refletir sobre o romance moderno, Barbosa (1983) sublinha que a obra de Guimarães Rosa, além das contribuições temáticas e lingüísticas (como os neologismos, montagens e recortes lingüísticos), trouxe à cena uma revitalização do gênero, transcendendo o vigor dos modernistas brasileiros:

o aparecimento do romance de Guimarães Rosa, publicado numa época em que a literatura assistia às primeiras afirmações de um experimentalismo de vanguarda, que vinha acentuar os valores de nosso primeiros modernistas, e para o qual imediatamente a classificação por gênero começa a ser minada dada a sua matéria de realizar-se enquanto romance, que representou o grande momento pós-modernismo no romance brasileiro (BARBOSA, 1983, p. 39).

Os textos do autor, na visão de Barbosa (1983), representam literariamente a realidade de contradições e surpresas, indo além de um regionalismo, pois os processos narrativos buscam o universal, tendência explorada pela literatura dos anos 40, como o fez Clarice Lispector, por exemplo, ao ampliar essas possibilidades de criação literária, valorizando o metafísico e registrando “os diáfanos limites entre realidade e representação sem perder o controle da composição, que haveria de repercutir em toda uma geração de escritores mais jovens” (BARBOSA, 1983, p. 38). Clarice Lispector também assimila uma característica importante do romance do século: o “perspectivismo consciente”, que constitui a narrativa com aprofundamento do introspectivo de uma personagem.

O que Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Graciliano Ramos, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Machado de Assis têm em comum, para Barbosa (1983), é a busca por um traçado literário do Brasil que se traduz no desajuste entre realidade e sua representação. Nesse sentido, os romances desse período podem ser vistos como ilustração de uma consciência que rejeita o realismo oitocentista e traz a “consciência dos nexos por meio dos quais o trabalho da linguagem” vinculada à literatura, “à sociedade e à cultura” (NUNES, 1983, p. 46). Para tanto, o romance tem de relegar a aparência, optando por uma abordagem mais profunda dos fenômenos sociais, e retrabalhar a linguagem literária para que esta seja capaz de representar a realidade.

Na procura da forma exata para cumprir tal função, os textos dos anos 50 caracterizam-se pela exploração da linguagem, usada como matéria-prima das obras, favorecendo-se de novas experiências que rompem com a estrutura tradicional da narrativa e mergulhando, ao mesmo tempo, na intimidade do ser humano. Essa década passa também a presenciar uma discussão sobre os rumos do romance, já que os preceitos consagrados da arte romanesca, como tempo, ação e espaço, são afrontados. As transformações desses tradicionais elementos acabam por enriquecer, “na verdade, a arte de narrar com recursos reservados à

cinematografa” (SCHÜLER, 1989, p. 8), e as possibilidades de inovar transparecem em textos latino-americanos de, por exemplo, Julio Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Clarice Lispector e Guimarães Rosa.

As inovações estão relacionadas à pesquisa estética que se articula às tensões ideológicas, projetadas através da linguagem oral, dos brasileirismos, dos regionalismos léxicos e sintáticos. Na perspectiva de Bosi (1994), o panorama literário dos anos 30 e da “geração” 45-50 apresenta em primeiro plano a ficção regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna. A ficção regionalista focaliza um espaço familiar, como o nordeste decadente, as agruras das classes médias no processo de urbanização e os conflitos internos da burguesia entre provinciana e cosmopolita. A renovação ocorre através do gosto da arte regional e popular, em que ao folclore e ao contexto sócio-político reserva-se atenção especial.

O ensaísmo social, apontado por Bosi (1994) como uma das tendências dessa ficção, pode ser compreendido como uma estratégia mais complexa de ler e de narrar o cotidiano, aparecendo textos com penetração psicológica (como ilustram obras de Lygia Fagundes Telles) que mostram a gama de sentimentos que a vida moderna suscita no âmago da pessoa. Esse estilo de narração pesquisa o universo da linguagem e da experiência formal, de tal modo que demonstra a inter-relação de diferentes modos de organização discursiva. Nesse sentido, cabe destacar uma síntese desse momento da ficção brasileira:

Enfim, o caráter próprio da melhor literatura pós-guerra é a consciente interpenetração de planos (lírico, narrativo, dramático, crítico) na busca de uma “escritura” geral e onicompreensiva, que possa espelhar o pluralismo da vida moderna; caráter – convém lembrar – que estava implícito na revolução modernista (BOSI, 1994, p. 388).

O romance brasileiro produzido até o final da década de 50 apresenta, portanto, uma diversidade de situações (a exemplo das narrativas focalizadas nas regiões sul e nordeste, tematizadas em Érico Veríssimo e Jorge Amado) que vislumbra uma pluralidade de formas: ficção intimista, monólogo interior, regionalismo tenso, etc. Essa pluralidade é, no entender de Bosi (1994), o marco da literatura de 30 até os dias atuais, tendo-se diferenças em relação à prosa dos pós-

modernistas maiores (Guimarães Rosa e Clarice Lispector), mas sem se saber com precisão onde identificar a linha do corte entre uma época e outra.

A essência de composição literária nesse período é encarar a palavra como um feixe de significados, em que o trabalho com a linguagem ganha uma enorme importância, permitindo aos escritores promover construções e reconstruções necessárias para ampliar as possibilidades de significação. Disso resulta uma tendência que perdura aos anos seguintes: retrair o convencionalismo característico da prosa e alterar as funções tradicionais do narrador, confundido com personagens ou visto como espectro de uma consciência crítica que contribui para que o leitor compreenda a obra. Assim, a configuração de narrador já não mais se encaixa da estrutura típica.

Nas décadas de 60 e 70, o romance brasileiro assume um papel importante: o de retratar a realidade conturbada dos períodos militares, sendo muitas vezes instrumento de denúncia da violência e opressão dos regimes, abrindo “campo para uma crítica radical e fulminante de toda e qualquer forma de autoritarismo” (SANTIAGO, 2002, p. 14). Na composição desses textos literários, surgem procedimentos e soluções múltiplos, como o estilo cinematográfico e jornalístico, a estética fragmentária, o recurso alegórico, o discurso autobiográfico e memorialista e a experimentação formal, etc, os quais configuram as obras do tempo como um espaço de pluralidade estética e temática.

A tendência em muitas obras foi a de privilegiar os acentos sociais e históricos em detrimento da caracterização estética, do que decorre o fato de a literatura romanesca ser, por vezes, mais um instrumento de denúncia e contestação ao regime militar e aos problemas sociais do Brasil do que objeto artístico dotado de qualidades estéticas e linguagem elaborada. Considerando a estreita vinculação das obras literárias com seu contexto de produção, surgem denominações específicas que categorizam produção literária dessas décadas. Expressões como “literatura pós-64”, usada por Sussekind (1985) e Santiago (2002), ou “literatura pós-ditatorial”, constituem-se índices que demarcam a ligação da literatura com a implantação de uma política autoritária e aludem ao caráter de denúncia apresentado pelas obras ao referenciar aquele contexto.

Ao analisar a produção pós-64, Sussekind (1985) focaliza o caráter de denúncia e o teor informativo das obras literárias, enfatizando que o principal objetivo desses textos é “Preencher as lacunas de informação dos jornais e veículos

de massa, aproveitar-se de seu próprio caráter artesanal e de um conhecimento prévio de seu público restrito” (1985, p. 21). Na percepção da autora, essa literatura também cumpriu um papel singular: o de expressar em livro informações que aos meios de comunicação de massa não era permitido publicar.

Embora trace alguns fatores significativos que marcaram as produções literárias do período, a leitura de Sussekind (1985) assinala que em certa medida as obras do período reduzem a artisticidade e singularidade estética e temática a um mero “complemento” dos veículos de comunicação de massa. Houve, nesse sentido, uma preocupação em acentuar diálogos com a época, com especial atenção a implicações sociais, históricas e psicológicas da repressão e ditadura a partir de opções estéticas que se repetiram ou ficaram no plano da forma jornalística, memorialística. Por outro lado, notou-se em autores como Sérgio Sant’Anna e Caio Fernando Abreu possibilidades de fazer literatura com padrão de qualidade singulares, distante dos textos ficcionais documentais.

Na sua pesquisa sobre a literatura, a autora enquadra os textos em classificações<sup>15</sup>. Sussekind (1985) sinaliza traços típicos dos textos de período e salienta algumas tendências, classificadas como literatura-verdade, parábola e depoimento biográfico, que são agrupadas em duas categorias fundamentais: a literatura-verdade para a caracterização da prosa e a literatura do eu para a poesia. Para Sussekind (1985), de um lado, a literatura voltou-se para um naturalismo, evidente nos romances-reportagem ou disfarçado nas parábolas e narrativas fantásticas, e, de outro, formou uma “literatura do eu”, dos depoimentos, das memórias, da poesia biográfico-geracional.

Nessa concepção, a literatura-verdade remete às obras que, por vezes próximas das técnicas jornalísticas e sem muita elaboração artística, apresentam relatos de calvários políticos, registro de ocorrências e diários ou depoimentos de experiências, descrevendo cenas de tortura e violência na década de 70. Conforme a ensaísta, nessa literatura, o interesse jornalístico é maior que o trabalho literário, e as obras tornam-se, “na verdade, grandes reportagens cujo único traço especial é

---

<sup>15</sup> Classificações aos textos literários das décadas de 60 e 70 são comuns nos estudos especializados sobre a ficção contemporânea. Além da perspectiva de Sussekind (1985), são encontrados também os estudos de Franco (2003), que divide os textos da época em três subgrupos: romance-reportagem ou romance-denúncia, literatura de testemunho e romance de resistência; Arrigucci Jr (1999) que destaca os romances alegóricos; Santiago (1982) que categorizou dois tipos de ficção: as voltadas ao realismo mágico e os romances-reportagem; e Cosson (1995), que descreve e exemplifica os romances-reportagem.

saírem em livro e não em jornal. E cujos recursos literários, bastante precários, resumem-se, em geral, a um estilo direto, objetivo e a uma supervalorização da alegoria” (SUSSEKIND, 1985, p. 59).

Sussekina (1985) adverte que nem todas as narrativas do período se limitaram a uma espécie de “flagrante jornalismo”, pois alguns escritores conseguiram dar um tratamento literário à experiência de tortura, como ocorre no conto “Garopaba mon amour”, de Caio Fernando Abreu. Os autores que ultrapassam os limites da técnica jornalística apresentam textos literários que, em vez de descrever o horror ou refletir a possível lógica que regia a tortura, incorporam na linguagem a tensão do que é narrado, distanciando-se da simples descrição e dos relatos de cenas de violência. Nessas obras, as experiências de dor e violência, por exemplo, obrigam a narrativa a encontrar formas de se adequar a elas, fazendo com que ao diálogo se misturem falas de torturador e torturado, numa imagem quase cinematográfica, como faz Caio Fernando Abreu. Assim, esses autores encontram procedimentos diversos dos empregados na maior parte da ficção política da literatura do período, em que “predominou via de regra o excesso. Excesso de minúcias nas cenas de tortura e violência ou excesso de pistas nas descrições de cunho alegórico” (SUSSEKIND, 1985, p. 49).

A alegoria é um dos traços determinantes nas obras produzidas após 64 conforme defende Sussekina (1985) e Arrigucci Jr (1999). O recurso é considerado por Sussekina (1985) como uma “carta marcada”, já que os textos não dificultam o trabalho do leitor ao darem chaves de interpretação para as parábolas. É nesse sentido que a autora afirma que os textos alegóricos têm uma significação pré-dada, pois, ao lê-lo, já se sabe que se vê na história particular dos personagens uma representação de toda a História brasileira do período. Compartilhando com essa visão, Arrigucci Jr (1999) considera os procedimentos alegóricos um recurso problemático ou “tentativas malogradas” de se representar o real, pois, segundo o ensaísta, o caráter alegórico é incompatível para a ficção que pretende ser realista, tendo em vista que a alegoria, por ser uma forma alusiva do fragmentário, não propicia uma visão da totalidade. Além disso, o pesquisador sublinha que os textos literários da década apresentam outros pontos que diminuem o nível qualitativo dessas obras se comparadas ao “romance de 30, 40, até Guimarães Rosa e Clarice” (ARRIGUCCI JR, 1999, p. 104).

Santiago (1982), em perspectiva semelhante à de Sussekind, discute a literatura do período de repressão, afirmando que ela propiciou certos “desvios” formais que se tornaram traços literários da época. De acordo com o pesquisador, a literatura brasileira pós-64 se constitui por dois tipos de livros: os do realismo mágico e os romances-reportagem. Enquanto os primeiros buscam dramatizar situações passíveis de censura através de um discurso metafórico e de lógica onírica, os romances-reportagem objetivam “desficcionalizar o texto literário e com isso influir, com contundência, no processo de revelação do real” (SANTIAGO, 1982, p. 52). Com esses traços, os romances-reportagem mantêm um “laço mais estreito com a censura e menos afetivo com a literatura” (SANTIAGO, 1982, p. 53) e impõem à literatura uma função parajornalística, “cujo principal fim reside na denúncia sócio-política de marginalização grave da realidade brasileira e na denúncia da própria censura que estava impossibilitando que certos assuntos fossem discutidos fora dos salões do poder” (SANTIAGO, 1982, p. 53-54).

Santiago (2002) amplia as reflexões sobre a literatura pós-64, salientando que, além das formas da prosa fantástica e do romance reportagem, surgem relatos de ex-guerrilheiros, um tipo de narrativa autobiográfica produzida com o retorno dos exilados políticos. Essa terceira linha concentra-se não no interesse pelos anos infantis como faziam os modernistas em suas narrativas autobiográficas, mas no relato de experiências dos jovens políticos que apresentam “sua possível contribuição para o melhor conhecimento de nossa história do período recoberto pelos Atos Institucionais” (SANTIAGO, 2002, p. 39). Nessas narrativas, o tom de heroísmo no momento da ação (no passado) cede lugar ao fracasso da empresa e da insuficiência da ação e do arrebatamento juvenil e idealista do projeto político guerrilheiro (no presente), pois, enquanto narrador, o jovem mostra o fracasso de herói político, “procurando extrair da dor do passado uma lição de futuro onde não se perde a alegria das grandes investidas” (SANTIAGO, 2002, p. 39).

Tematicamente, os textos literários pós-64 focalizaram a violência visível e invisível através da exploração de assuntos como as origens do poder na sociedade ocidental, o tenentismo de 30 e o Estado Novo, colocando em segundo plano dramatizações de temas universais da modernidade e distanciando-se dos temas clássicos nacionais, havendo, nesse sentido, um retardo na problematização de questões modernas e universais. No entanto, isso não acarretou atraso nas

questões colocadas, porque essa literatura compreendeu de maneira profunda a modernização e a industrialização do Brasil. Essa literatura optou por

temas que, no particular e no cotidiano, na cor da pele, no corpo e na sua sexualidade, representariam uma alavanca que pudesse balançar a sólida e indestrutível planificação do Estado militarizado e o aprisionamento de uma população pelas fronteiras 'naturais' do país (SANTIAGO, 2002, p. 19).

Apesar de obras literárias do decênio 60-70 serem marcadas pela busca de denúncia da realidade conturbada e pelo regime de violência, há textos que conseguem ultrapassar esses limites e recuperar a forma estética associada à representação artística da realidade. É nessa perspectiva que Nunes (1983) discorre sobre os romances dos anos 60-70 ao chamar atenção para o fato de que alguns escritores (como Sérgio Sant'Anna em *Confissões de Ralfo*) fortalecerem dimensões da prosa modernista, especialmente a parodística e humorística:

O mesmo decênio, politicamente tortuoso e torturoso, de cerceamento da liberdade intelectual, sistematizadas a censura e a interferência ideológica do estado na cultura, recuperaria, de certa maneira, algumas das dimensões crítico-satíricas da prosa modernista, o grotesco, o humor e, principalmente, a paródia. É quando aparece toda uma família diversificada de obras parodísticas (NUNES, 1983, p. 63).

Para Machado (1981), o romance de 70 usufruiu das contribuições de movimentos literários antecessores, apropriando-se de determinados recursos e ajustando-os para chegar a um efeito de inovação. Sob esse ponto de vista, a autora sublinha que a produção romanesca da década valeu-se da arte modernista, adaptada à evolução cultural da época, da liberdade expressiva das vanguardas de 22, das contribuições estéticas do Romance de 30 e da Geração de 45, tendo como resultado a fusão de componentes da tradição naturalista e de elementos modernistas, além da atualização dos caminhos e das experiências desses movimentos.

A prosa romanesca desse decênio da tradição moderna caracteriza-se não só por interrupções e rupturas, mas também pelo "espírito crítico reflexivo, e portanto, a

da descoberta e do alargamento da experiência, tanto formal quanto temática” (NUNES, 1983, p. 68) O alargamento da experiência pode ser compreendido como a busca não só para exprimir denúncias da arbitrariedades e dos crimes do regime, mas também para refletir sobre a própria escrita, elaborada e reinventada de modo complexo. Dalcastagnè, ao estudar textos literários de 1964-85, aponta uma tendência de algumas obras “se debruçarem dolorosamente sobre a própria escrita, perscrutando-a” (2007, p. 56), ou seja, elaborar, discursos e arranjos sintáticos que põem em evidência o sofrimento e a dor, já não restritos aos temas dos enredos, mas embutidos nas formas de narrar. Muito além de tematizar a censura, alguns textos expõem o “avesso de sua execução e nos falam de um dilaceramento que corrói artista e obra, levando-os a contorcionismos” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 56). São os questionamentos sobre o fazer literário e desconforto do artista diante de compor num momento de opressão, marcando uma relação do escritor com o seu tempo.

Complementando as reflexões acerca dos textos ficcionais produzidos nesse período, Schollhammer (2008) alerta para uma ênfase dada às relações entre violência urbana e cultura brasileira. A tese do crítico é a de que assaltos, seqüestros e assassinatos são elementos característicos dessa literatura que radicaliza a expressão de motivações políticas do momento, procurando entender uma realidade social excluída e por isso a representação da reação da classe média urbana às ameaças criadas pelas desigualdades sociais, entre as quais se incluem assaltos e seqüestros. A produção ficcional seria uma “re-simbolização da violenta realidade emergente dos confrontos sociais no submundo das grandes cidades” (SCHOLLHAMMER, 2008, p. 63).

Nos anos 80, os universos regionais, as trajetórias de migrantes, os temas marginais, a sexualidade são algumas das opções temáticas exploradas pelos romancistas. Num panorama heterogêneo, a literatura das últimas décadas não encontra uma única tendência, mas várias, em que a construção estética também ganha contornos múltiplos, mesclando prosa e poesia, fazendo ensaio de análise social da mentalidade do homem na modernização, etc. Nesse contexto, “A potencialidade da ficção brasileira está na sua abertura às nossas diferenças” (BOSI, 1994, p. 437): ela não se esgota em uma ou outra tendência, ela cria e recria estilos narrativos de outras décadas para renovar o próprio gênero narrativo, pois

“Renovar está no cerne das preocupações e dos projetos de todos” (BOSI, 1994, p. 439).

Esse período literário também é pontuado por alguns críticos como arte “pós-moderna”, que, na acepção de Jameson (1995), consiste em práticas artísticas cujos valores, ideologias e efeitos estéticos estão relacionados a paradigmas culturais e políticos, especialmente a uma espécie de capitalismo tardio<sup>16</sup>. Segundo a perspectiva jamesoniana, o pós-moderno apresenta uma linguagem associada aos movimentos capitalistas avançados, multinacionais e de mercado, destaca uma recusa à imitação de modelos e opera uma convergência formal mais abstrata.

Jameson (1997) aponta que o pós-moderno enfoca alguns elementos constitutivos, presentes também na arquitetura e no cinema. Entre eles, o crítico cita uma “nova falta de profundidade” tanto na teoria quanto na cultura de imagem e simulacro, um enfraquecimento da historicidade que determina novo tipo de sintaxe e relação sintagmática, um novo tipo de matiz emocional, denominada “intensidades”, e uma relação de tudo isso com tecnologia. Em suma, o pós-moderno estaria ligado a produções que polarizam a superficialidade e evidenciam imagens (simulacro fotográfico).

Os atributos do pós-moderno, na visão de Subirats (1987), estão atrelados a fatores estéticos e históricos. Essa arte, para o pesquisador, caracteriza-se por evidenciar efeitos empobrecedores da vida e da experiência subjetiva, destacando um “vazio cultural de nosso momento histórico” (1987, p. 101) e uma visão da decadência econômica e política, dessemantizar formas e símbolos artísticos e, quanto à linguagem, fragmentar a experiência e sua tradução estética.

Esses fatores traduzem formatos distintos de composição artística, e a literatura vale-se também de projetos que evidenciam perspectivas malogradas de representação. Nesse contexto, a arte contemporânea, na visão de Dalcastagnè (2001), põe em relevo malogros e degradações, acentua uma ausência de heróis e torna confusa a configuração de personagens, pois vão “sobrando, então, uns sujeitinhos confusos, que tropeçam no discurso, esbarram nas quinas do livro, perdem o fio da meada” (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 114). Soma-se a esses traços a

---

<sup>16</sup> Na leitura de Camargo (2009, p.119), Jameson defende que “a pós-modernidade representa, de fato, um novo momento histórico, mas um momento em que essa pós-modernidade se mostra como a lógica cultural de um novo estágio de dominação do capitalismo, o capitalismo tardio.(...) Para Jameson, o capitalismo tardio é um novo momento no modo de produção capitalista, e só a partir dele podemos compreender o que se chama de pós-modernidade”.

presença de narradores que têm dúvidas, mentem, deixam-se enganar e apresentam uma “consciência embaçada” sem a pretensão de serem imparciais, pois se envolvem com a matéria narrada, acentuando pontos de vista, e tentam também envolver o leitor, desafiado a acreditar nas palavras do narrador ou desconfiar delas (DALCASTAGNÈ, 2001).

As narrativas contemporâneas, nessa linha, salientam a presença de narradores suspeitos e a necessidade de questionamentos do leitor, não buscam estabelecer verdades definitivas, mas expor pontos de vista e pretendem “que o leitor tropece em juízos alheios, esbarre nos próprios preconceitos, que ele estreite os olhos para enxergar melhor, percebendo que também inventa aquilo que não consegue distinguir” (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 116). Nesse sentido, os projetos artísticos das obras literárias mobilizam um uso particular da linguagem sem esquecer que as experiências relatadas referem-se aos homens.

Em cada escritor e obra, observam-se discussões sobre temas ora universais (bem e mal, sanidade e loucura), ora regionais, ora intimistas, por exemplo. O que esses textos têm em comum parece ser o desejo de experimentação da linguagem e ruptura com as estruturas convencionais de narrar, como uma recusa à tendência “realista”, além de desafiar o leitor a entrar em um mundo próprio, a participar ativamente da construção discursiva e a dialogar efetivamente com o texto.

As mudanças geopolíticas, os avanços científicos, as crises econômicas, o crescimento da violência urbana e o acesso à informação, entre outros fatores, contribuem para a multiplicação das tendências artísticas. A fragmentação do mundo contemporâneo atinge o indivíduo, que se vê isolado, sem vínculos duradouros, e busca o prazer. O social (focalizado nos anos 60-70) foi minimizado pelo individual, e a luta pela liberdade de expressão e igualdade social foi substituída por questões como o racismo, o feminismo, o desenvolvimento sustentável, etc. O indivíduo se transformou em um ser anônimo, perdido entre os seres e com o desafio de sobreviver ao “massacre da máquina capitalista” (ABAURRE; PONTARA, 1995). A massificação torna as pessoas máquinas da engrenagem, e arte também se massifica, utilizando os meios de comunicação instantâneos, visando a alcançar maior público.

A arte desse período caracteriza-se por incorporar as estéticas passadas, combinando-as de modo inovador, por recorrer à intertextualidade e por apresentar uma postura niilista. O humor e o erotismo, como estratégias para relaxar o homem

pós-moderno, são meios adotados para tornar menos dramático o contexto. Nessa perspectiva, o romance adota em alguns casos um certo conservadorismo (se comparado a outros gêneros, como o conto) e identifica alguns experimentalismos. A época também estimulou a produção de gêneros mais populares, como a narrativa ficcional, a policial e a de ficção científica, que convivem com romances regionais, autobiográficos, intimistas, etc.

Essas tendências por quais optaram os romancistas no século XX confirmam a sobrevivência do romance enquanto gênero que, apesar das “condições extremamente difíceis”, soube se renovar e produzir “frutos de alto nível sem se negar a si mesmo, sem renegar seus princípios essenciais” (KONDER, 1972, p. xx). A multiplicidade de temas, linguagem e narrador são evidências de que o gênero tem uma preocupação não apenas estética, mas também social, que define um de seus conteúdos.

## **1.2 Conteúdo social do romance**

As obras de arte, segundo a concepção adorniana (1982), caracterizam-se por unir conteúdo (material) e forma (estética). Disso presume-se que o texto literário não pode ser visto apenas como constructo estético, provido apenas de qualidades formais, ou como trama puramente temática sem efeitos formais. É da fusão desses elementos que se pode observar o conteúdo social do romance, subjacente em maior ou menor grau. Enquanto objeto artístico que tem a linguagem verbal como ponto de referência, a literatura elabora discursivamente o factual, garantindo, nessa perspectiva, um relacionamento natural entre a ficção e a História, por exemplo. Funde, assim, uma contingência estética (discurso) a um conteúdo material (a História, a Sociologia, a Psicologia, etc).

As articulações entre forma e conteúdo aparecem no romance, que se caracteriza por externar o mundo da vida para os planos da arte através do relato de ações e sentimentos dos personagens. Na perspectiva de Konder (1972), o romance expressa a sociedade “puramente social”, a radical socialização da vida e a generalização do caráter alternativo com que a atividade se apresenta ao sujeito que a realiza. Há, nesse sentido, uma íntima relação entre as formulações da linguagem

e as aspirações para além do campo estético; ou seja, campo “material”, o que garante ao texto um conteúdo social.

Ao referir-se às concepções que subsidiam a análise romanesca, Santos (1996) salienta que toda ficção em maior ou menor grau capta “o ambiente social do tempo em que se situam suas ações” (1996, p. 72). Por mais que uma obra minimize as contingências extraliterárias, estas sempre fazem parte do conjunto da obra, pois são imanentes a ela. Não precisam ser o ponto principal ou o único foco, mas transparecem na construção dos personagens, nas suas ações, na configuração do espaço e do tempo, na linguagem adotada, etc.

O romance pode ser lido como uma espécie de historização da vida moderna e, por conseguinte, seu conteúdo social se confunde com o próprio enredo ou dissimula-se nele. Nem sempre as aspirações histórico-sociais estão explicitadas no conteúdo (enredo), podem estar dissimuladas na própria linguagem e composição estética do texto. O romance é, para Santos (1996), o gênero mais propício para externar essas relações, na medida em que personagens podem resumir problemas de uma época, equalizando um conteúdo essencial em uma montagem de caráter expressivo. Há, assim, vínculos entre o discurso romanesco e a realidade social.

É relevante apontar que esses vínculos, expressos de diferentes modos e graus, são percebidos na estrutura interna e externa da obra. Para tanto, não basta que essa articulação seja possibilitada no texto, é precisa a identificação desse processo pelo leitor, responsável pela reconfiguração do texto, pois “somente pela mediação da leitura é que a obra literária obtém a significação completa” (RICOUER, 1997, p. 275).

Ao leitor cabe a tarefa de fazer um “passeio pelos bosques da ficção”, pois o autor em sua ficção, ao incluir uma multiplicidade de acontecimentos e personagens, “não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas” (ECO, 1994, p. 9). Ou seja, o leitor deve, como sinaliza a posição de Eco (1994), demonstrar uma postura ativa, capaz de captar as “essências” das obras e desvelar seus recursos temáticos e estéticos, o que torna necessária a perspectiva de um leitor-modelo. Este poderá reconhecer que o conteúdo social de uma obra está sub-escrito não apenas no enredo, mas também na forma.

Essas considerações iniciais sobre o conteúdo social do romance e a importância do leitor são pressupostos básicos para compreender como Sérgio

Sant'Anna constrói em suas narrativas os significados e as estruturas estéticas, cujo desvendamento, em uma primeira leitura, nem sempre é possível, devido a vários fatores, tais como a fragmentação e o hibridismo da forma estética. Resta destacar, antes de uma análise dos conteúdos sociais de textos selecionados, que a abordagem sobre eles é uma das opções possíveis para o ato de preencher lacunas que o texto literário proporciona.

O conteúdo social dos romances de Sérgio Sant'Anna pode ser percebido em vários fragmentos, como as referências ao regime de 64 e à literatura produzida nesse período exploradas em *Um romance de geração*, os espaços conquistados pela mulher nos anos 80 representados pela trajetória de Dionísia em *Amazona*, a influência da cultura estrangeira nos hábitos brasileiros contemporâneos apontada pelas histórias dos personagens de *A Senhorita Simpson*, ou na leitura das obras em sentido amplo, já que elas, com maior ou menor ênfase, sempre trazem reflexões condicionadas ao seu tempo de produção.

Para aprofundamento da reflexão acerca dessas correlações, tomam-se, como referência fragmentos de três romances: *Confissões de Ralfo* (1975), obra que traz Ralfo como personagem central de uma autobiografia imaginária em que se observam claros diálogos entre as histórias do personagem e o momento sócio-histórico dos anos de governo autoritário no Brasil; *Um romance de geração* (1981), texto que mistura romance e teatro e se propõe a discutir as agruras sociais vividas por Carlos Santeiro, um escritor cuja obra passa a ser representada na peça, que se confunde com a história do personagem e com o texto que este se propõe a compor; e *Amazona* (1986), novela baseada na ascensão de uma mulher brasileira (Dionísia) em direção à liberdade, tendo um triângulo amoroso com o marido (Moreira) e o fotógrafo de olhos azuis (Jean) e referências a padrões sócio-econômicos do Rio de Janeiro da década de 70.

### **1.2.1 Literatura e sociedade em *Confissões de Ralfo***

A estréia de Sérgio Sant'Anna no gênero romance é em 1975 com a publicação de *Confissões de Ralfo*, livro em que o discurso do personagem central encontra-se em um entrelugar: lugar do escritor do período de repressão ditatorial e

lugar dos perseguidos políticos, ambos simbolizados numa única figura – Ralfo. Com este personagem, que se propõe a narrar uma autobiografia imaginária, há um enlace de várias histórias<sup>17</sup> e linguagens que remontam ao período de produção do livro.

Considerada uma obra híbrida devido à fusão de vários gêneros literários e não literários, a história de Ralfo inicia-se com a criação do personagem “concebido do nada, com uma realidade física e mental de vinte e poucos anos de idade” (SANT’ANNA, 1995, p. 13) e desenvolve-se através das travessuras do personagem que oscila entre várias profissões, entre as quais a de jornalista, escritor, guia turístico, etc. A trajetória multiforme de Ralfo é fragmentada e, no conjunto dos nove livros<sup>18</sup> aparentemente desconexos que compõem a obra, percebe-se um viés significativo das relações entre ficção e sociedade, como descrito a seguir.

Na obra, seu conteúdo social está disseminado em diferentes aspectos. Um deles é a própria constituição do sujeito, tão dilacerado quanto o próprio momento social do qual faz parte. Ao longo do livro, Ralfo desempenha diferentes papéis (guia turístico, escritor, jornalista, etc) que têm em comum o ato de tentar conduzir uma história, procurando registrá-la ficcionalmente, o que seriam as confissões do personagem explanadas no livro censurado e destruído, ou seja, “rasgado em pedacinhos e atirado no lixo” (SANT’ANNA, 1995, p. 239) segundo sentença condenatória, numa clara alusão aos processos de repressão a obras artísticas no período ditatorial brasileiro.

A caracterização inicial de Ralfo, concebido no nada, sem pátria, sem família, sem raízes, com poucos pertences, com relações superficiais de afeto e sem saber para onde ir, vagando por diversos lugares sem claros objetivos, é um artifício que põe em evidência a condição marginal do personagem. Assinala a voz daqueles socialmente desprestigiados, jogados à sorte em um contexto em que, para ser percebido, necessita projetar-se. Através da escrita de memórias vividas ou criadas pelo personagem escritor, mostrando-se não ser digno de confiança ao leitor, já que

---

<sup>17</sup> A interação de diferentes histórias na trajetória de Ralfo é comparada ao mito da viagem, pois suas peripécias marcam três movimentos significativos: o chamado, a iniciação e o retorno, que são atualizados a um novo contexto e definem a movência e o deslocamento (temporal e geográfico) do personagem central, um “viajante” (POKULAT, 2008).

<sup>18</sup> O romance é estruturado em Prólogo, Roteiro, nove livros subdivididos em trinta e dois episódios, Epílogo e Nota Final, e, antes de iniciar os livros, a obra apresenta três epígrafes que salientam o desejo de Ralfo em compor um “super-romance” que relate as “mil peripécias” de seu narrador-escritor.

o que narra pode ser apenas simulações de seu imaginário, Ralfo constrói-se à medida que vai à busca de seus acontecimentos relatados no momento presente.

Mesmo sem ter consolidado suas raízes, Ralfo insere-se em contextos distantes como o de Eldorado, lugar que metaforicamente remete a Cuba, “uma ilha minúscula” que todas “as grandes potências ignoram” (SANT’ANNA, 1995, p. 44). Neste ambiente permeado de guerras voltadas à proteção do país, o discurso do narrador vale-se novamente de uma representação dos momentos de controle do Estado com discursos de governistas permeados de clichês, como era comum na década do regime militar. Após sua participação em uma luta em Eldorado, Ralfo assume-se como um líder revolucionário que, após a vitória, profere discurso ao povo:

-- Povo de Eldorado.

Vencemos.

Essa é uma vitória do povo. Do povo de Eldorado, dos povos da América Latina, dos povos do mundo. (...)

Em primeiro lugar, é preciso que se deponham as armas, para que haja paz. Em segundo lugar, que seja abolida a pena de morte, já que não se pode abolir a própria morte. (...) E partamos unidos em busca da organização de nossos ideais. Esses ideais há longo tempo obstruídos por toda uma linhagem de tiranos (SANT’ANNA, 1995, p. 48-49).

No discurso proferido, há marcas lingüísticas que reforçam as referências da obra de Sérgio Sant’Anna com a época. Ralfo explora procedimentos discursivos típicos dos usados pelos discursos conservadores, moralistas amplamente difundidos no regime militar. Entre esses recursos, incluem-se a ênfase na idéia de verdade dita pelo poder dominante, o que pode ser observado pelo verbo ser no presente do indicativo, reforçando o efeito de sentido de verdade, e pelo modalizador “é preciso” como forma de intensificar a idéia defendida. Ainda se percebe o registro dessa forma de discurso por uma seleção de qualificações semânticas negativas atribuídas aos opositores, classificados por Ralfo como “tiranos”, as quais têm o objetivo de “difamar o inimigo para que seus pontos de vista não mereçam sequer exame, pois eles estão sempre contaminados por interesses subalternos” (FIORIN, 1988, p. 126)<sup>19</sup>. A utilização de procedimentos similares aos

<sup>19</sup> Em pesquisa sobre as invariantes do discurso do golpe de 64, discorrendo sobre como se constrói uma coerência interna e a uma visão de mundo pautada nas ideologias dos militares, Fiorin (1988)

usados pelos discursos do Estado constitui uma forma de a obra dialogar com o momento, reproduzindo, através da alusão a um país que não o Brasil, como o discurso ideológico da classe detentora do poder vale-se para persuadir o povo e assim desenvolver seu projeto político, social e econômico que tenha apoio ou pelo menos simpatia do público nacional.

Outra referência aos condicionamentos sociais está ligada aos episódios de Ralfo no interrogatório, no manicômio e no julgamento de sua obra – as confissões imaginárias ou reais do personagem. O interrogatório faz uma clara alusão aos questionamentos policiais a que eram submetidos os acusados de infringir as regras de conduta social imposta pelo regime militar brasileiro. No capítulo dedicado ao interrogatório policial-militar, Ralfo apresenta uma descrição das cenas de tortura:

Eles me arrancaram de dentro do carro e me empurraram, aos bofetões, para uma cela imunda e infestada de pequeninos insetos sobre um chão de cimento, onde havia vestígios de sangue, mijo e vômitos. E quando fecharam a porta atrás de mim, eu era só no mundo; só, de um modo que nunca antes experimentara ou imaginara possível acontecer (SANT'ANNA, 1995, p. 114).

No excerto, Ralfo descreve o início da experiência no interrogatório de modo que a narração seja aproximada de um depoimento de um preso político, por exemplo, e seja descritiva com exposições detalhadas do espaço e das ações realizadas. A partir disso, a expectativa que se tem é a de que Ralfo continue narrando como aconteceu o interrogatório; no entanto, as cenas seguintes da obra quebram a expectativa inicial e mostram um diálogo sem questões típicas de uma situação de interrogatório político:

- \_\_\_ E qual era a profissão de Dostoievski?
- \_\_\_ Escritor.
- \_\_\_ E o que é um escritor?
- \_\_\_ Aquele que escreve livros?
- \_\_\_ Assim como vós?
- \_\_\_ Assim como eu, senhores.

Duas chibatadas por ser um escritor.  
(...)

---

aponta alguns traços lingüísticos que transparecem como recursos de convencimento do povo, incluindo: a certeza (marcas que sinalizam a idéia de verdade proferida pelo discurso), as qualificações positivas ou negativas atribuídas ao governo ou a seus opositores, o apelo a fatores emocionais, a mudança semântica de determinados termos com valores universais positivos (como paz e liberdade), o uso de eufemismos e a recusa ao uso de variantes lingüísticas sociais e regionais.

- \_\_ O que é arbitrariedade?
- \_\_ Despotismo e capricho daqueles que julgam com direito a arbítrio.
- \_\_ Assim como nós?
- \_\_ Assim como vós senhores.
- \_\_ Então nos diga por isso mesmo, o que aconteceu a 13 de outubro de 1915.
- \_\_ A cidade de Londres é bombardeada por um zepelim.
- \_\_ E o que é um Zepelim? (SANT'ANNA, 1995, p. 128-9).

O diálogo empreendido entre o interrogador, que conduz autoritariamente a conversa, e Ralfo é um protótipo ao revés de uma prova oral de conhecimentos, baseada em perguntas inusitadas, distintas dos questionamentos realizados nos tradicionais interrogatórios da época ditatorial. As perguntas não exigem muita reflexão, já que são questões de cunho empírico com enfoque em culinária, literatura, dados históricos que necessitam apenas da retomada de datas e fatos, mas não de análises de acontecimentos. A “conversa” é interrompida por chibatadas e petelecos e, em muitos momentos, revela um *nonsense*: as questões exigem que Ralfo discorra sobre diversos fatos perguntados aleatoriamente pelo interrogador, sem que haja uma referência lógica entre as perguntas. Para Sussekind, estes diálogos estão associados a caricaturas “meio bufas do tipo de informação que efetivamente se costuma exigir de um preso político. Ninguém costuma torturar ninguém para saber a receita de uma rosca doce ou ouvir mais uma vez que foi Pedro Álvares Cabral quem descobriu o Brasil” (1985, p. 51).

As questões feitas pelo interrogador visam a fazer com que o leitor, pelo choque com o inusitado, perceba a gratuidade da violência, tendo em vista que o fato de não saber a resposta de uma pergunta de conhecimento geral ou culinário não é motivo suficiente para agressão física. Apesar disso, torna-se argumento bufo de agredir por agredir numa alusão à disseminação da violência gratuita tipicamente desenvolvida no contexto de 1970 quando órgãos do governo usufruíam da violência como uma das principais armas de controle político, social e ideológico. As perguntas buscam mostrar que as interrogações nesse tipo de situação não focalizam eixos pertinentes (como crimes), mas temas torpes, como se o interrogador tivesse a obrigação de perguntar, colocar alguém em xeque mesmo que não tivesse qualquer razão para tanto.

Também permitem um alargamento dos horizontes de interpretação do Brasil. As cenas do diálogo mostram que “o autoritarismo não existe apenas numa situação

específica de tortura, mas é uma prática difundida nos diversos discursos que compõem a vida social (o discurso religioso, o discurso científico, o discurso estético, etc.)” (SANTOS, 1995, p. 78). Ampliando as possibilidades de uma leitura pontual, relacionada ao momento de produção do livro e ao tempo histórico em que as cenas são retratadas, percebe-se que a obra de Sérgio Sant’Anna possui uma dimensão mais crítica e reflexiva. O autor constrói um discurso que faz referência aos interrogatórios, “repetindo-o” com diferenças, como o tipo de questão feita pelo interrogador, como possível estratégia de alerta para uma visão da condição da sociedade brasileira: uma espécie de interiorização da violência no discurso, nas práticas e nos meios de solução de conflitos.

A construção das cenas de violência no interrogatório revela, através do *nonsense* das questões, o *nonsense* também dos interrogatórios constantes no período militar, pois Ralfo é submetido a uma situação irracional na medida em que as questões apresentadas não se propõem a discutir fatos políticos. Nesse sentido, a representação desta cena sugere a gratuidade da violência imposta aos perseguidos pelo regime ditatorial, mas não no sentido de despertar lágrimas do leitor, mas sim para despertá-lo quanto à perspectiva da política da tortura. Ao trazer para o centro da cena um personagem que se situa à margem e que é violentado e ao sublinhar a violência imposta aos perseguidos pelo regime ditatorial, a obra marca um “espaço da dor”, como define Dalcastagnè ao estudar textos literários que se propõem a representar “o desespero daqueles que foram massacrados por acreditarem que podiam fazer alguma coisa pela história do país” (1996, p. 15).

Ao destacar episódios que marcam a degradação da condição humana e aludir ao dilaceramento do contexto sócio-político dos anos 70, pois “o mundo vai mal, como sempre, e o país vai nada” (SANT’ANNA, 1995, p. 23), a obra apresenta reflexões sobre o poder dirigente, explícito na seção sobre o interrogatório, e critica a importação de valores de outras culturas, como a americana, que preza pelo fortalecimento do consumo, pelo pouco cuidado com o ambiente e pela alimentação do tipo *fast food*<sup>20</sup>. Além disso, acentua questões de violência urbana, já que os espaços ocupados por Ralfo são cidades.

---

<sup>20</sup> Em relação aos valores cultuados pela sociedade americana, referenciada pela Goddamn City, Ralfo aponta o cachorro-quente como “sanduíche prático e nutritivo e que pode ser consumido em meio às tarefas mais urgentes ou mesmo na rua ou na condução” (SANT’ANNA, 1995, p. 78). Ralfo

Nesta linha, a recorrência a estes temas assegura o tom crítico do texto em relação aos problemas emergentes na década, os quais, aliados ao trabalho com a linguagem, marcam a perspectiva social do texto literário, na medida em que viabilizam uma narrativa plural e complexa, ressaltando uma tendência em associar ao modo de elaboração do texto literário questões sociais que afligiam o Brasil e o mundo nos anos 70. Como, nesta década, o Brasil atravessava um momento conturbado política e socialmente, em que problemas econômicos faziam-se notáveis, além de questões políticas emergentes, antagonismos sociais mostravam-se evidentes. Nesse sentido, a obra de Sant'Anna incorpora à sua estrutura estes antagonismos, pois se nega a uma narrativa linear e à representação da violência como um documentário ou depoimento biográfico. Ao referir-se sobre a construção do romance, Nascimento (2003, p. 18) afirma que as “*Confissões de Ralfo* constituem o avesso das memórias no sentido de que não partem do impulso de registrar o ‘já vivido’, mas de construir uma narrativa simultânea aos fatos e, principalmente, do desejo de criar acontecimentos para serem narrados”.

Em outro recorte expressivo do diálogo com a sociedade, no manicômio em que Ralfo esteve, a experiência de um perseguido político é dada após a sentença judicial que proclama: “Que se deposite o acusado irreversivelmente para a Espanha, matriz de todos esses bárbaros e desvairados que infestam as Américas” (SANT’ANNA, 1995, p.133). A referência à deportação daqueles que infringem algum tipo de norma é alusão explícita aos mecanismos de controle utilizados pelo governo na época, assim como o caráter pejorativo atribuído àqueles que não seguem as regras, como visualizado na expressão “infestar as Américas”. Sob esse ponto de vista, o discurso reproduz o teor ideológico de quem está no poder, ao passo de que a quem está na contramão resta uma experiência de “tratamento voluntário” no manicômio, um espaço especial para receber os que se distanciam dos comportamentos “normais”.

Nesse sentido, os relatos passam a expor os fatos na clínica existencial do Dr. Silvana que, “em seu Laboratório, realiza notáveis pesquisas psiquiátricas com seres humanos, aceitando de bom grado *voluntários*” (SANT’ANNA, 1995, p.133). A narração desses episódios é fragmentada e exposta em discurso literário através de três gêneros: diário de Madame X, psicopata; carta de Ralfo à mãe; e relatório

---

faz alusão aos padrões de comportamento e consumo e aos valores atribuídos à alimentação em contextos urbanos marcados pela correria e desatenção ao alimentar-se.

conjunto da comissão de psiquiatras a observar o Baile de Gala do Laboratório Existencial do Dr. Silvana.

No diário, sobressai-se a idéia de que a paciente (Madame X, que narra a história nesse trecho) apresenta devaneios e não sabe como ocorrem as cenas, pois demonstra incertezas quanto ao que relata no texto de seu diário, como se percebe, por exemplo, na organização do diário, que se pauta em datas e anos aproximados do internamento: “*Dia 161 (aprox.), do ano 27 (aprox.) do meu internamento*” (SANT’ANNA, 1995, p. 143). Isso também está evidente quando o personagem desconhece seus dados pessoais: “Que idade eu terei? Não tenho a menor idéia. Algo entre quarenta e cinco e os sessenta anos” (SANT’ANNA, 1995, p. 143). O tratamento de choque é uma ação também reforçada no diário, que é dado pela hóspede a Ralfo para que ele a inclua no romance que escreve. O médico Silvana usa tratamento à base de choques elétricos, além de isolamento para curar seus pacientes. Os tratamentos, segundo o personagem feminino, são tão fortes que acabam por tontear os hóspedes do Laboratório: “Desculpe-me querido diário, por ter faltado tantos dias \_\_\_ uns dez, presumo \_\_\_ ao nosso compromisso. Mas o fato é que os choques e comprimidos me deixam zozos e incapaz.” (SANT’ANNA, 1995, p. 144). Assim como o choque, as ameaças aos pacientes são destacadas: “O tratamento foi interrompido anteontem, não sem o Dr. Silvana ameaçar reiniciá-lo ao menor sinal de reincidência da ‘minha agressividade lúbrica’” (SANT’ANNA, 1995, p. 144).

Na carta à mãe, cujo nome é desconhecido, reforçando a ausência de identidade do personagem, Ralfo lamenta estar internado em uma clínica para doentes mentais, gratuita para o qual vão homens e mulheres que pouco têm a perder:

O caso é o seguinte: encontro-me internado numa conhecida clínica para doentes mentais e que, embora muito bem equipada, é gratuita. Eis que servimos de cobaias aos experimentos do Dr. Silvana, o notável cientista, consagrado por suas experiências com seres humanos.

Muitos de nós aqui entram como aqueles que vendem o corpo por módica quantia às Faculdades de Medicina. Só que, ao contrário, vendemos nossos cérebros (SANT’ANNA, 1995, p. 148).

Ralfo enfatiza também que está angustiado, nervoso e meio louco. Seguindo a estrutura típica do gênero, o relatório faz uma apresentação sumária, sob o ponto de vista dos profissionais que atuam na clínica, dos fatos do baile de gala de que participaram os pacientes do manicômio.

Constituindo uma exposição da autobiografia do personagem, esta seção, apresentada no livro VI da obra de Sérgio Sant'Anna (no total são nove livros, ou seja, capítulos, cada um com subdivisões), é uma metáfora para debater o contexto repressivo no país durante o período militar. O tratamento e as cenas experimentais realizadas pelo médico (Dr. Silvana) fulguram como indícios para referência aos mecanismos de censura e repressão utilizados pelo governo àqueles que desobedeciam às regras impostas, mostrando o conteúdo social do romance em linhas dispersas.

No julgamento do livro, tem-se novamente uma referência ao conteúdo social do romance. A obra de Ralfo (as suas confissões) é avaliada por ministros (que exercem as funções de análise de pontos essenciais de um texto: diálogo, concisão, enredo, etc) e condenada à destruição por atacar os princípios de composição, no qual se inclui o romance desestrutural, como proclama o promotor do julgamento. Parodiando as sentenças judiciais tradicionais, a narrativa tece um diálogo interno e externo. Interno porque essa seção estabelece uma seqüência narrativa, embora fragmentária, com as confissões e ações supostamente vividas por Ralfo; externa porque se configura como elemento de exposição social, retomando, de forma parodística e humorística, episódios comuns na época de composição do livro sem que haja uma simples transposição do contexto para o texto literário.

Na construção do diálogo da obra com o contexto social, a utilização da paródia é recorrente e assinala um apuro estético significativo. Sérgio Sant'Anna explora a paródia moderna que, no entender de Hutcheon (1985), difere-se da imitação pela distância irônica e pela intenção: a imitação rejeita a obra original com respeito, enquanto a paródia homenageia a obra original de forma oblíqua, pois se vale da função maliciosa e satírica, um traço cultural que permanece desde a época setecentista. Há um processo de transcontextualização irônica na paródia, que pode assumir várias dimensões, como parodiar o gênero, as convenções de todo um gênero, o estilo de um período ou movimento, bem como um artista específico. Além disso, obras individuais ou partes delas podem ser parodiadas (HUTCHEON, 1985).

Em *Confissões de Ralfo*, a paródia aparece como uma das estratégias estéticas de estabelecer um diálogo entre literatura e seu contexto sócio-histórico. A paródia é destacada já no subtítulo do livro que mostra o uso de uma paródia do gênero autobiografia e assinala ao mesmo tempo o caráter imaginário de uma autobiografia de Ralfo e as possíveis correlações do texto “autobiográfico” com autobiografias tradicionais, comuns na época para o registro de acontecimentos particulares.

O recurso parodístico ganha expressividade na construção dialógica de outros gêneros (carta, diário, sentença de julgamento, ensaio, etc), pois, além de reportar-se de modo distinto à estrutura dos gêneros parodiados, a narração de Ralfo faz inversões e proposições com intenção de apresentar-se como um texto reflexivo, cujo alcance depende de um leitor-modelo, para referir-se ao conceito de Eco (1992). Nessa perspectiva a paródia mostra-se criticamente construtiva e apresenta-se sob a visão oblíqua do discurso irônico e malicioso do narrador. Essa combinação assinala a potencialidade estética do texto de Sérgio Sant’Anna: a repetição paródica é marcada pelo distanciamento em relação às obras originais e pela inversão irônica de conceitos comuns no contexto dos anos 70.

Essa inversão irônica é percebida se houver atenção do leitor, o que Hutcheon (1985, p. 48) chama de “grau de empenhamento do leitor no ‘vai-vém’ intertextual”. Se as referências e diálogos da obra com o contexto forem percebidas como reprodução de uma época, perde-se a potencialidade crítica do texto, a qual está fundada na identificação não apenas desse diálogo, mas especialmente no reconhecimento da sobreposição dos níveis superficiais (fatos comuns da época, por exemplo) e implícitos (reflexões sobre o discurso opressor, o papel do Estado, etc).

As representações de uma realidade conturbada trazem não apenas uma temática contextual, mas uma linguagem que a problematiza. Sobre a representação da realidade na obra de Sérgio Sant’Anna, Santos (1995) salienta o trabalho estético realizado pelo escritor. Na perspectiva do pesquisador,

Na medida em que linguagem e realidade se condicionam mutuamente, a tarefa de procurar o Brasil nos textos de Sérgio Sant’Anna não se reduz à identificação de acontecimentos, nomes ou especificidades culturais. Tal identificação se articula com movimentos de linguagem que problematizam o modo como esses nomes, acontecimentos e especificidades culturais são representados. Já que a realidade é sempre acompanhada por um

conjunto de discursos e percepções que se formulam em torno dela, um reconhecimento crítico da realidade deve, necessariamente, colocar em questão o modo como se manifestam essas percepções e esses discursos (SANTOS, 1995, p. 78).

Os excertos acerca do diálogo que o livro mantém com o contexto e seus temas recorrentes comprovam a potencialidade crítica da obra que, através da paródia, por exemplo, revigora o jeito de se fazer literatura com viés social sem cair no depoimento ou no relato jornalístico. Sérgio Sant'Anna consegue transmitir o horror da tortura com base em uma consciência crítica do ato de narrar. Nessa ótica, é importante frisar uma observação de Lúcia Helena (2008) ao destacar que, na arte literária, não basta descrever o torturador se essa descrição não estiver acompanhada de uma consciência crítica constante das formas de narrar e da reflexão artística para ampliar o conhecimento e transcender ao mero relato, pois a obra literária é uma ficção com carga transformadora e formadora.

A carga transformadora e formadora a que Helena (2008) aponta também transparece em obra posterior a *Confissões de Ralfo*. No caso de *Um romance de geração*, a equalização de uma temática social a uma montagem de caráter expressivo se dá a partir de outras projeções, descritas na seqüência deste trabalho.

### **1.2.2 *Um romance de geração: repressões e frustrações de uma década***

Publicado em 1981, durante o processo de transição do regime autoritário para a democracia, e sem recorrer a estratégias literárias que apenas documentam no texto artístico momentos de um dado período histórico, *Um romance de geração* apresenta uma estrutura narrativa complexa e dual que permite reconhecer, na forma e na construção do enredo, indícios das relações entre literatura, História e sociedade. A interposição de discursos narrativos, assim como os diálogos construídos pelos personagens Carlos Santeiro (escritor de aproximadamente trinta e cinco anos que visa à produção de um romance de geração, não acabado) e Cléa (jornalista que vai ao apartamento dele para entrevistá-lo), permitem ao leitor

reconhecer como a literatura pode dialogar com seu contexto, o dos finais dos anos 70 e o início dos anos 80 do século XX.

A obra também vislumbra uma espécie de painel da época no título, pretendendo compor a história de uma geração. Este termo confere ao texto ficcional um papel significativo: o de representar em romance a “vida” de um grupo de brasileiros que viveu momento específico – as repressões e torturas advindas de um sistema sociopolítico autoritário. Um romance de geração buscaria, portanto, compor um “retrato” de uma época em que parece não haver razões para luta, restando como alternativa a divagação do escritor.

A geração representada na obra apresenta uma dualidade: é ficcionalizada em um romance que Carlos Santeiro visava a escrever – o romance de sua geração, que consistiria em “uma peça em um ato, um único, extenso e sufocante ato em que um escritor e uma jornalista falam, falam... (...) Discutem, bebem e, por fim, vão para a cama, como sempre acontece” (SANT’ANNA, 1988, p. 58-59) conforme afirma o protagonista Carlos Santeiro; ao mesmo tempo, a história de uma geração é formalizada no livro de título homônimo de Sérgio Sant’Anna, que é uma mescla de romance e teatro em que dois personagens (um escritor e uma jornalista) estabelecem longos diálogos, discussões e uma relação sexual ao final da obra.

Tais diálogos são permeados por amarras dos personagens e suas divagações que povoam inteiramente o texto, sinalizando traços da geração daquela época. Trata-se de uma geração cujos sonhos parecem ofuscados, o desânimo é total, e o futuro é pouco importante, o que permite considerar que não há grandes apegos por emoções ou projetos de vida: “A gente bebe, trepa, vai embora e nunca mais. Eis a nossa geração” (SANT’ANNA, 1988, p. 70), como conclui o personagem masculino. Na visão feminina, a geração é marcada pelo desespero e pela loucura:

O que é a nossa geração se não um elo especial na cadeia da evolução da espécie e das sociedades e cuja característica maior é uma tentativa desesperada de ajustar-se ao caos e à loucura circundantes? E o que podemos fazer se não encarnarmos esse próprio caos e essa própria loucura? E por isso, paradoxalmente, somos lúcidos, Carlos, como talvez não tenha sido nenhuma geração. E sim, com teu delírio e o meu gravador estaremos captando a fluência espontânea deste fenômeno (SANT’ANNA, 1988, p. 35).

O livro representa o olhar de uma geração que se vê envolvida em conflitos, indefinições, desesperanças, uma geração assombrada por uma cultura da violência. A definição da geração é clara e mostra a consciência crítica do personagem, que se vale de informações da cultura letrada para conceituar o período. Através de uma forma discursiva que se pauta em pausas, como se estivesse depondo a um escrivão, Carlos Santeiro passa a descrever sua geração, definida como a Geração de 64. Ele a observa sob o ponto de vista social, como mostra o fragmento a seguir, e literário ao destacar que “talvez não tenha havido uma outra época tão fértil, pelo menos quantitativamente, quanto esses quinze anos pós 64, ponto” (SANT’ANNA, 1988, p. 66):

ELE: – A Geração de 64 é aquela que produziu obras a partir da ditadura militar, ponto. E quando se fala em geração no Brasil, estamos nos referindo, obviamente, às pessoas das classes média e alta, ponto. Porque jamais ouvi usar a palavra “geração” para a classe operária, ponto. É como se eles não tivessem idade, ponto (SANT’ANNA, 1988, p. 64).

As reflexões do personagem revelam certa lucidez e sua relação com o meio artístico, uma vez que, possuindo o saber letrado, ele tem condições de articular logicamente informações para construir uma linha de raciocínio convergente. Como escritor, Carlos Santeiro conhece a cultura de seu tempo e sabe explorar o discurso literário, e Sérgio Sant’Anna consegue, através da mediação entre ficção dentro da ficção, mobilizar a consciência crítica sobre a arte, o mundo e a sociedade com forma incomum: foge dos tradicionais romances-reportagens ou dos relatos políticos.

Tendo consciência de que as cenas com Carlos Santeiro têm um caráter simbólico, um “segundo nível” (SANT’ANNA, 1988, p. 62) e imitando os procedimentos de interrogatório do período militar, ao final do texto, Cléa decide focar o diálogo na entrevista com o escritor e resolve comportar-se como uma jornalista. Altera sua voz para um tom masculinizado e grosseiro, em alusão aos interrogadores policiais, e remonta cenas tradicionais dos inquiridos: “ELA: \_\_ Se você colaborar não precisa ter medo, menino. Eu só apaguei o resto das luzes pra você se concentrar melhor. E é só uma perguntinha, mas eu quero a VERDADE” (SANT’ANNA, 1988, p. 63).

A construção do discurso de Cléa é uma conexão direta do texto literário com as artimanhas usadas pelos governos militares para pressionar os depoentes a expressar a “verdade”. Seu discurso impositivo é respaldado pela resposta dada pelo escritor, que também se comporta como um depoente. Tanto o assunto tratado quanto a forma como se esboça o diálogo marcam as relações do livro com o contexto histórico. Sendo assim, o trecho recupera, por similaridade, a tensão própria dos interrogatórios.

A caracterização da geração dos personagens ganha contornos mais nítidos através das cenas, dos diálogos e da construção dos personagens que, juntos, vislumbram perspectivas de quem parece estar à margem da História, em campos opostos aos da elite, do poder, da ascensão profissional, do sucesso. A construção do personagem Carlos Santeiro é exemplar sob essa ótica, tendo em vista que seus sentimentos desesperançosos e tristonhos dominam sua trajetória a ponto de a morte ser um desejo constante. O tom melancólico do personagem é exposto em discursos fragmentados, como este quando, em meio a carícias, ele é questionado pela jornalista sobre o desejo de suicídio:

Agora que eu estou feliz, que todas as coordenadas da sorte (...) se convergiram para aquele breve momento em que um homem é feliz, eu jamais faria uma coisa dessas. Amanhã, talvez. Porque sempre acaba por voltar, aquele desejo mórbido de palidez; estender-se na banheira para os últimos devaneios, a morte, o encontro entre o homem e o menino. É quase como gozar e para sempre (SANT'ANNA, 1988, p. 73).

As atitudes do escritor, como a de tentar escrever um romance, relacionar-se com várias mulheres sem qualquer objetivo, tomar bebidas alcoólicas sem controle, manter-se passivo em seu apartamento, também ratificam a imagem de sujeito frágil e impotente. Exemplos significativos disso estão associados ao fluxo contínuo de sua fala que se caracteriza como uma espécie de monólogo em que disserta sobre os mais variados assuntos sem preocupação em estabelecer relações causais entre eles. Carlos Santeiro assume contornos de homem fragilizado também na visão de Cléa, que acaba sentindo piedade:

ELA: (*falando para si mesma, em pé, no meio da sala*) – Desde o primeiro instante em que o vi, ali na porta, com seu radinho de pilha na mão, saquei desde logo: esse é um desamparado andando aos trancos pela existência. Tive pena (SANT'ANNA, 1988, p. 72).

A impotência e a fragilidade de Carlos Santeiro podem ser respostas do destino de escritor. Seu primeiro livro era “completamente desconexo”, mas ele conseguiu “enganar os caras” (SANT'ANNA, 1988, p. 49), publicando-o e alcançando certa notoriedade no público, o que o obrigava a não parar de escrever. No entanto, o sucesso e os elogios pela publicação de seu primeiro livro produziram estranhamento no comportamento do escritor: “Eu bebia demais, brigava com as pessoas, comecei a ter taquicardia e, por fim, uma úlcera” (SANT'ANNA, 1988, p. 50). Como consequência, surge o impasse no escrever:

Aí eu ia pra casa desesperado, sentava diante da máquina e nada. Eu queria escrever o grande romance da minha geração e depois, sim, eu podia parar em paz. (...) Mas a única coisa que eu conseguia botar no papel eram as marcas do meu suor pingado do rosto sobre a folha virgem. O suor do meu desespero e impotência mais absolutos (SANT'ANNA, 1988, p. 50).

Ambos personagens não têm destinos próprios, são conduzidos: ele pelas bebidas (especialmente a vodca com gelo, que o acompanha em todas as cenas), e ela, pelas ordens dos chefes de redação do jornal onde trabalha e pelos desfechos dados em seu trabalho – estabelecer relações sexuais com seus entrevistados: “Lá no jornal dizem que eu sempre como os entrevistados, mas Deus é testemunha que não é tão simples assim” (SANT'ANNA, 1988, p. 72). Para eles o sexo é sem compromisso, e disso pode-se compreender que o corpo assume um papel importante.

A experiência corporal vivenciada pelos personagens pode ser uma estratégia de resposta aos impasses do contexto histórico. Na leitura de Ginzburg (2007) sobre personagens de conto de Caio Fernando Abreu, que também se apegam facilmente ao sexo e estão inseridos em contexto pós-ditatorial, o século XX assiste a utopias libertárias referentes ao lugar do corpo na sociedade como forma de responder a valores excludentes e a interesses patriarcais dos momentos conturbados da história

política e social do país. No caso dos personagens de Sérgio Sant'Anna, também parece haver uma tendência similar: as relações sexuais são recorrentes e com qualquer indivíduo, não importando sentimentos sólidos nem com quem, pois nem mesmo importa o nome do parceiro, como se ratifica na cena final entre Carlos Santeiro e Cléa:

ELE: – Como é mesmo o seu nome, meu amor?

ELA: – Cléa, amorzinho. Meu nome é Cléa, mas que importância isso tem agora? Vê se fica quietinho, meu amor. Assim, lá dentro. Duro. Bem duro, pra gente gozar (SANT'ANNA, 1988, p. 77).

Carlos Santeiro e Cléa também não apresentam organização lógica nas suas ações: enquanto se conhecem no momento da pretendida entrevista, Cléa tenta interrogar Carlos sobre o livro que ele escreve sem que haja um roteiro de questões prévio e sem direcionar o entrevistado para as perguntas, que são constantemente justapostas com assuntos não correlacionados ao objeto da entrevista, como se observa no fragmento abaixo:

ELA: (*impaciente*) – E aí, você escreveu o romance?

ELE: – Não.

ELA: (*exasperada e macaqueando os gestos anteriores dele*) – Mas e o “unabrantível” e a “Máquina” e o “Fink” e o “Molière” e o “cérebro” e o “fulminante” e o “computador” e o resto todo?

ELE: (*subitamente dramático*) – Os homens acabaram de arrumar as coisas, eu os paguei e eles foram embora (SANT'ANNA, 1988, p. 22).

A inobservância ao ritual básico de uma entrevista mostra que a jornalista, assim como o escritor, está perdida, pois não consegue desenvolver adequadamente uma função básica de sua profissão para a qual deveria estar preparada e deixa-se conduzir pelas divagações e histórias contadas pelo entrevistado, comprovando novamente sua impotência na realização da atividade, ou seja, sua incapacidade de perguntar e encaminhar o entrevistado às respostas das perguntas realizadas. Isso se soma ao envolvimento pessoal da jornalista com o escritor que, após os diálogos desconexos e as bebidas, “vão ficando cada vez mais entregues à transação” (SANT'ANNA, 1988, p. 77), cedendo-se às relações sexuais

que encerram o romance, pois “A luz apaga de todo e o pano fecha” (SANT’ANNA, 1988, p. 77), em clara articulação ambivalente entre narrativa e peça teatral.

A caracterização dos personagens pode ser entendida como simbolização de uma geração frustrada que não vê horizontes de superação das dificuldades encontradas, como a de escrever o livro (no caso de Santeiro) e a de se firmar profissionalmente no jornalismo (no caso de Cléa). Os personagens encontram entraves para tanto, pois a palavra, instrumento principal dessas profissões, é objeto de controle e repressão e deve ser medida para não ferir os ideais do sistema sob o risco de ser proibida de circulação.

Nesse sentido, as escolhas quanto ao campo profissional dos personagens são dados significativos para compreender a impotência deles quando a discussão paira sobre relações entre o texto literário e eventos históricos. No contexto da obra, escritores e jornalistas eram figuras constantemente vigiadas pelos censores, e seus textos eram alvos constantes dos órgãos públicos, cuja função era censurar e proibir de circulação quaisquer escritos que prejudicassem a “ordem, a moral e os bons costumes”.

Além desses fatores, a capa do livro também indica dados contextuais da história. A capa, como elemento significativo para propor significado ao texto, na edição de 1988 da Bertrand Brasil, traz a imagem de um homem branco, com a aparência de 40 anos e com olhos cabisbaixos, com a boca coberta por uma tarja branca que o impede de se comunicar verbalmente. Essa imagem, de cores claras, tem como pano de fundo o vermelho e o preto, que também contribuem para acentuar um cenário de opressão e violência, tal como se observa no próprio enredo. A imagem da capa soma-se à exploração de fatores significativos da época de produção do livro (1981), remontando à repressão e à perseguição política do governo militar.

A identificação do enredo com esse momento é visível em referência a personagens históricos famosos daquela época, como Wladimir Herzog a quem Carlos Santeiro faz referência, e em reflexões sobre ações típicas daquele momento:

ELA: (*numa voz já sem esperança*) – Um lauda, Santeiro: uma lauda.  
ELE: (*ignorando*) – Quanto aos outros, era tudo muito sério, ponto. E tome bóia fria, tome pivete, tome índio bom selvagem, tome falso bandido,

orgasmos de garota zona sul com supermarginal, e tome tortura e tome cristianismo e tome Wladimir Herzog, ponto. Mas quantas pessoas eu vi pelos bares falando de Herzog como quem fala de um artista famoso, dois pontos abre aspas: “Eu conhecia o Wlado”, eles diziam, para demonstrar familiaridade, ponto. E o pior era que todas essas coisas, os bóias frias, os marginais, a tortura, eram verdadeiras, ponto (SANT’ANNA, 1988, p. 68).

Nessa obra, Sérgio Sant’Anna traz o conteúdo social de forma extremamente diluída na estrutura do texto. No diálogo entre Carlos Santeiro e a jornalista que fora o entrevistar, a desorganização do apartamento onde ele mora e do raciocínio fragmentado soma-se ao sentimento de impotência, à crítica e às amarguras de Carlos Santeiro. Sua produção literária está sendo construída após 1964, sobre os quais faz algumas ponderações:

Mas em relação à literatura talvez não tenha havido uma outra época tão fértil, pelo menos quantitativamente, quanto esses quinze anos pós 64, ponto. E pouquíssimos livros foram censurados, já que poucos os liam e não valia a pena para o regime incomodar-se, ponto. (...) Um país miserável, repleto de injustiças sociais e dominado por algumas centenas de militares e mais civis sequiosos de subir e que se aliaram a todos, em nome de uma “filosofia”, entre aspas, de desenvolvimento e segurança ao capitalismo internacional, ponto. E que para conseguirem seus objetos não hesitaram em lançar mão talvez da mais violenta repressão policial-militar que este país teve notícia, depois pontos: assassinatos, torturas, prisões arbitrárias, arrocho salarial, cassações políticas, banimentos, ponto. Enfim, aquilo que todos já sabem, ponto. O que talvez não saibam é que do outro lado, com o pensamento oposto, havia nós, os bons moços, os escritores, ponto. Nós estávamos ali para denunciar isso tudo, ponto. Nós, os quixotes da literatura (SANT’ANNA, 1988, p. 66-67).

Carlos Santeiro associa os condicionamentos sociais de sua época (pós 64) ao trabalho do escritor, realçando fatores importantes que marcaram o período (assassinatos, torturas, prisões arbitrárias, arrocho salarial, cassações políticas, banimentos), sem fazer grandes ilustrações, pois pressupõe que isso é de conhecimento geral (aquilo que todos já sabem). Sob esse ponto de vista, a narração do personagem faz alusão a uma preocupação de alguns escritores: a de se debruçar dolorosamente sobre a própria escrita, perscrutando-a (DALCASTAGNÉ, 2007). Isto é, há uma tendência de produção de livros “que, mais do que a denúncia do momento, expõem o avesso de sua execução e nos falam de

um dilaceramento que corrói artista e obra, levando-os a contorcionismos” (DALCASTGNÉ, 2007, p. 56).

A corrosão de artista e obra, tal como propõe a autora, é perceptível na obra de Sérgio Sant’Anna devido a características do livro e do personagem principal. Primeiro: a fusão de gêneros discursivos na obra, que mescla romance e teatro, é exemplo de uma desestabilização dos moldes de composição literária, já que o livro é uma narrativa das projeções e impressões de um escritor, cujo texto seria “o romance fracassado de Santeiro que, cínico, se compraz em exhibir os próprios desacertos, não só literários, mas também afetivos, sexuais e políticos” (DALCASTGNÉ, 2007, p. 57). A multiplicidade de formas no texto de Sérgio Sant’Anna é indício de um desacerto entre os moldes convencionais de narrar e a relação entre artista, obra e seu momento histórico. Portanto, o desgaste do narrar reflete-se no modo como as histórias são construídas, do que resultam as desestabilidades de estilo, fundidas da mescla de gêneros, e do personagem, pois Carlos Santeiro mostra-se desequilibrado, como exemplifica o seu discurso (quase monólogo e com sobreposição de representações).

Em segundo lugar, chama a atenção como o momento histórico aparece no discurso do personagem. Articulado aquilo que narra a sua visão crítica, Carlos Santeiro constantemente pára seu relato para expor suas reflexões e como estas intervêm em sua história e defende a idéia de que não é possível abordar assuntos banais enquanto agruras sociais são recorrentes:

ELE: – Ficamos aqui discutindo praia enquanto quarenta por cento dos brasileiros são analfabetos; quatrocentas mil crianças em nosso país não completam o primeiro ano de existência; a média de vida do homem nordestino não ultrapassa os trinta e cinco anos, quarenta e cinco anos, sei lá (...)

ELA: (*interrompendo e macaqueando uma fala dele anterior*) – “Por que a gente tem de ser o tempo todo contra? Vou escrever uma peça a favor! A favor da praia, por exemplo. Mostrar como são maravilhosas e felizes as pessoas que vão à praia”.

ELE: (*tranquilo*) – Justamente.

ELA: – Justamente o quê?

ELE: – A praia. Nós estávamos falando da praia (SANT’ANNA, 1988, p. 20).

Nas entrelinhas dessa narração, o personagem deixa ao leitor a função de refletir sobre os escritores, uma vez que o raciocínio é interrompido, assim como a

seqüência narrativa, o que pode ser lido como uma forma de o narrador deixar o leitor livre para imaginar a continuação da história, tal como Eco (1994) enfatiza ao se referir à ficção.

A interrupção também pode ser vista como uma estratégia estética para mostrar o impacto do contexto social na vida do escritor, tomando-se o caso de Carlos Santeiro como ilustração para uma reflexão mais ampla sobre a sociedade brasileira da época. O personagem preocupa-se em discorrer sobre sua geração e associar o impacto desta na produção literária, apontando uma análise dos papéis das classes sociais. Nesse sentido, para além do enredo, a história do personagem traz uma perspectiva crítica que visualiza de forma analítica o momento sócio-histórico e ao mesmo tempo permite uma reflexão sobre um conceito comumente utilizado no meio intelectual: geração de 64. Esta, como se percebe no fragmento abaixo, é apontada como uma parcela da população brasileira:

A Geração de 64 é aquela que produziu obras a partir da ditadura militar, ponto. E quando se fala em geração no Brasil, estamos nos referindo, obviamente, às pessoas das classes média e alta, ponto. Porque jamais ouvi usar a palavra “geração” para a classe operária, ponto. É como se eles não tivessem idade, ponto. Como se uma geração continuasse a outra identicamente, ponto. Já que os filhos fazem a mesma coisa que os pais, dois pontos: trabalham nas fábricas ou em serviços braçais, ponto. Ou, no caso de se impacientarem com a falta de perspectivas, caem na marginalidade, ponto. Nesse sentido, existe também uma nova geração da classe operária e que poderia ser chamada de Geração 64, dois pontos: uma geração dentro da qual setores estaticamente importantes resvalaram para o crime como modo de sobrevivência, ponto (SANT’ANNA, 1988, p. 64).

Essas referências à sociedade brasileira aparecem como pano de fundo às cenas e como momentos de reflexão do personagem principal. São tão fragmentadas como a seqüência narrativa, que parece um círculo vicioso, entrecortado em diferentes cenas cuja ação é quase inexistente, uma vez que a narrativa é propriamente um diálogo entre Carlos Santeiro e a jornalista, os quais questionam o poder da palavra. Os personagens falam mais do que agem, transparecendo, portanto, uma ansiedade que remete para uma busca incessante pela melhor forma de representar as experiências. Nesse processo, o conteúdo social do texto não aparece como dado panfletário, mas como forma de a obra

literária interagir com o seu tempo. Ao referir-se sobre textos importantes de Osman Lins e Sérgio Sant'Anna, Dalcastagné (2007) afirma que estes escritores e seus protagonistas (como Carlos Santeiro) não aceitam

os parâmetros de engajamento fácil – da literatura transformada em panfleto político – até porque estão cientes de sua ineficácia, mas também não pretendem ignorar a necessidade de fazer sua obra interagir com seu tempo, nem que para isso tenham que tensioná-la até seu limite (DALCASTAGNÉ, 2007, p. 62).

Considerado como símbolo bem acabado de representação de uma década, *Um romance de geração*, como indica o título, pretende expor um painel da geração de seu tempo – a dos anos sessenta. É um painel que se mostra fecundo e duradouro, porque permite expor informações sofríveis de uma época de forma fragmentada, sem explorar a rapidez da notícia ou o depoimento memorialístico ou o romance-reportagem. Essa visão da obra é reforçada pela caracterização dos personagens, cujos traços insinuem a projeção de sujeitos fracassados, com trajetórias problemáticas e cujo destino parece ser previsível: a permanência na marginalidade social e profissional.

O diálogo do livro com as condições sócio-históricas ratifica certos traços já presentes em *Confissões de Ralfo* e fomentam a tese de que, na obra de Sérgio Sant'Anna, há uma ênfase na correlação texto literário, História e sociedade. Essa interação, no romance *Amazona*, é construída a partir de outra perspectiva pautada na questão de gênero: a protagonista da história, uma mulher, visa a mudar seu destino, mas a forma como isso se dá assinala alguns vestígios de um tempo histórico recente, o contexto dos anos 80.

### **1.2.3 Questões de poder e emancipação: a construção de *Amazona***

Se os livros *Confissões de Ralfo* e *Um romance de geração* são fecundos exemplos literários em que há uma linguagem híbrida que dialoga parodisticamente com o seu contexto de produção, *Amazona*, de 1986, investe na linguagem dos

meios de comunicação de massa, construindo-se “como uma espécie de seriado de televisão, com seu ritmo nervoso, suas coincidências insólitas, seus enredos mirabolantes, seus chavões irresistíveis” (SANTOS, 1995, p. 79). Uma linguagem que mostra o apelo ao corpo e à sexualidade (especialmente da figura feminina) para compor uma dimensão sócio-política da História brasileira no recorte dos últimos tempos do regime militar aos primeiros dias do governo José Sarney.

A vida social e conjugal é tema importante através do qual se desdobram questões da sociedade da época (anos 70 e 80) no livro *Amazona*. Neste são narradas as cenas de um casal de classe média-baixa – Dionísia e Moreira, que vivem em Niterói, região suburbana do Rio de Janeiro e distante do palco dos grandes negócios. O marido é um funcionário de banco que exerce função elementar, sem autoridade para decisões importantes na empresa e sem dinheiro suficiente para garantir ao casal uma ostentação perante a sociedade. Moreira prima pelo convívio com pessoas de alto poder aquisitivo e procura, através da bajulação a seus superiores, ser bem cotado pelo patrão, o banqueiro Avelar, notável socialmente pelo patrimônio financeiro. Dionísia reserva-se inicialmente ao papel de mulher bem comportada e esposa fiel até romper esses padrões e alterar seu futuro, almejando maior projeção social e sexual: “Da confusa timidez inicial, ela não passara imediatamente à descoberta do desejo adúltero, mas ao deslumbramento com o próprio corpo que, para desabrochar, necessitava de uma testemunha que lhe servisse de espelho” (SANT’ANNA, 1986, p. 47).

Em *Amazona*, o conteúdo social da narrativa está diluído nas referências históricas e contextuais do narrador que, além da onisciência, traz, em sua linguagem, elementos característicos do discurso dos personagens do livro. Um exemplo da preocupação em demarcar dados sociais é evidente no excerto em que o narrador comenta as posições do Sr. Goldstein, proprietário de uma revista para quem Jean (artista especializado em fotografar o nu feminino) fazia trabalhos fotográficos. Segundo o narrador, o Sr. Goldstein cuidava dos textos e imagens que publicava em seu periódico, incluindo “entrevistas com homens públicos proeminentes, o que além de amortecer eventuais choques com a Censura, o tornava simpático ao lado do Poder” (SANT’ANNA, 1986, p. 27-28).

Além de sinalizar o caráter do empresário e dos jogos para se manter no mercado editorial competitivo, como o Sr. Goldstein reconhece, ilustrando o jeitinho brasileiro de se promover, o texto literário faz alusão à censura, mostrando que as

cenar narradas não apenas inserem-se em um momento histórico específico como estabelecem relações de sentido com este período, caracterizado como época de transição: “Os ventos porém haviam mudado e o regime militar no Brasil vivia seus últimos estertores, em transição para uma social-democracia próxima das européias” (SANT’ANNA, 1986, p. 198). Sobre a identificação da obra com seu contexto, é oportuno frisar que

*Amazona* opera, assim, uma composição de um espaço reconhecidamente ficcional – que é exacerbado em direção à farsa –, com um espaço, quase jornalístico, de referências precisas a nomes, datas e fatos concretos. Nessa composição, os limites que separam esses dois espaços se indeterminam. Quanto maior parece ser a fidelidade do ato de trazer para o texto a realidade, maior é a volúpia com a qual a ficção dela se apodera (SANTOS, 1995, p. 80).

A referência circunstancial do momento sócio-político é reforçada pela caracterização dos medos, pudores, desejos e anseios de Dionísia que, mesmo não suportando o marido, mantém o casamento, como típico dos contextos familiares da época em que se retrata a história quando relações sociais eram mantidas porque separação ou divórcio não eram opções comuns. Por seu caráter mutante que prima, no início da obra, pela discrição e pudor e que passa a exteriorizar seus sonhos e desejos sexuais, representados na imagem de uma amazona, Dionísia também fulgura como elemento narrativo que traduz rompimentos e anseios de um tempo que quer renovar-se. Isto é, o personagem é o espelho de um contexto repressivo que tolhe a liberdade de expressão e que ao mesmo tempo faz crescer o sonho de libertação. É o movimento que se observa no desdobramento da história de Dionísia.

Dionísia, no início da história, é uma dona-de-casa que mantém o casamento com o bancário Moreira e exerce seu papel de esposa como uma obrigação, pois não estima o marido. No entanto, sua história começa a mudar quando conhece Jean, famoso por fotografar mulheres. Dionísia acaba se envolvendo amorosa e sexualmente com o artista, que também é disputado por Sílvia (a filha do banqueiro-chefe de Moreira). Em um contexto ainda tradicional, a “audácia” de Dionísia não pára na traição ao marido, ela também pousa nua para uma revista masculina, chamando a atenção pela beleza de seu corpo e excluindo a participação do marido

em sua decisão. Ele só toma conhecimento da atitude da esposa quando, ao ir para o trabalho, vê em uma banca a estampa da mulher bonita, pára a fim de olhar a revista, percebe que é a sua esposa, identifica a foto em uma circunstância de gozo sexual e, por fim, reconhece que o prazer da mulher se dá em uma relação com o fotógrafo: “o homem a arrancar tão lancinante prazer em Dionísia não era ele, Moreira, e sim um usurpador” (SANT’ANNA, 1986, p. 54).

Descoberta a exposição do nu de Dionísia, Moreira reflete sobre os ganhos que poderá ter no banco com a repercussão da esposa e com a inveja que os colegas poderiam sentir dele: “Pois as primeiras imagens que passaram por sua cabeça foram as do Dr. Ribeiro. No Banco, todo invejoso e concupiscente, cumprimentado-o pela beleza da mulher” (SANT’ANNA, 1986, p. 54). A referência ao corpo como passaporte para o sucesso e a notoriedade, assim como o fetichismo do corpo, e o sexo como mercadoria, delimita a expressão corporal de Dionísia como uma estratégia de o texto literário expressar seu conteúdo social, pois, valendo-se de uma “relação erótica Mercantilista”, Sérgio Sant’Anna mostra que a “sexualidade vai perdendo sua força contestatória e sendo absorvida pela sociedade de consumo. Sobretudo através dos meios de comunicação de massa, o erotismo torna-se mercadoria de veiculação intensa” (LIMA; MENEGAZZO, 2007, p. 9).

Paralelamente, a narrativa vai construindo a imagem de marido traído, aquele que sabe por último, depois que todos já tomaram conhecimento da relação extraconjugal, como observa Simon:

O último a saber: Sérgio Sant’Anna reitera do modo mais irônico possível a máxima sobre o marido traído. É preciso que sua esposa tire a roupa e apareça na capa de uma revista para ele somente assim descobrir. Mais: essa descoberta transcorre em pleno espaço público e urbano, inviabilizando de uma vez por todas a permanência da intimidade (2002, p. 11).

A presença de Dionísia na capa da revista é um divisor de sua trajetória: marca o início da libertação (não apenas sexual) do personagem que, de mera dona-de-casa passiva e obediente às ordens do marido, passa a conduzir seu próprio destino. Em pesquisa sobre a obscenidade nas narrativas do escritor, Simon

aponta que “A nudez exposta de Dionísia na capa da revista é, como se pode deduzir, fundamental para o desenrolar da trama, pois é a partir da publicação das fotos que a protagonista sai do ostracismo a que estava confinada” (2002, p. 8).

A exposição do corpo nu é, no contexto da narrativa, uma forma de acentuar que a sensualidade feminina, ofuscada muitas vezes pela dedicação ao ambiente doméstico, e o prazer proporcionado pelo corpo são inerentes à mulher. É também uma metáfora que indica a transformação do olhar de Dionísia que passa a se ver a partir das fotos, que funcionam como uma espécie de espelho de si própria, e como uma metáfora de libertação, pois a partir desse momento ela se torna uma outra mulher:

A Dionísia de *Amazona* se liberta da longa mediocridade pequeno-burguesa em que até então vivera no decorrer de um momento curto, em que ela se descobre o objeto do desejo de um olhar masculino. Despir-se, em seu caso, assume um significado simultaneamente literal e metafórico quando ela se despe diante de um fotógrafo, desnudando-se “subjetivamente” durante a sessão de fotos – para jamais voltar a ser como antes (CHAGAS, s.d).

Quanto à exploração do corpo na obra, é importante salientar como as imagens relativas ao corpo são significativas nas narrativas de Sérgio Sant’Anna. Enquanto em *Amazona*, o corpo feminino é instrumento de emancipação e desejo, nas demais obras ele aparece ofuscado, ou seja, não é ponto fundamental para formação de uma consciência crítica. Isso deve em parte à época de publicação do livro sobre Dionísia, pois no início da década de 80, em comparação com as anteriores, já havia uma maior libertação do corpo, que não era mais tão “escondido”, era, pelo contrário, objeto de sedução e trabalho.

Em relação à revista, é importante salientar o recurso estilístico dado no livro para construir possíveis afirmações de Dionísia quanto ao trabalho realizado com as fotos de seu corpo nu. O discurso do narrador, dominante no livro, cede espaço a um capítulo, intitulado “Revista Flagrante”, que apresenta “*Textos atribuídos a Dionísia sob suas fotos*” (SANT’ANNA, 1986, p. 64). Constitui fragmentos da voz da personagem, cujas idéias são sintomáticas de um desejo de transformação, de libertação, de projeção verbalizado em linguagem metafórica:

(*Na carruagem*)

Encerrada neste cárcere negro, eles não me vêem. Mas adivinham aqui dentro, um jardim secreto. Saudosa de um futuro que me ligue ao passado ancestral, tenho ganas de rasgar os véus e cavalgar, nua, esses fogosos cavalos (SANT'ANNA, 1986, p. 64).

O campo semântico do texto, assim como o conteúdo exposto, faz alusão à busca de novos rumos que distanciem do “passado ancestral” e aproximem de uma perspectiva mais voraz, simbolizada na metáfora de rasgar os véus e de cavalgar. São concepções que se atrelam ao título dado às fotos: amazona. Ao mostrar-se nua em capa de revista masculina, Dionísia revela-se corajosa, sem pudores e, ao deixar-se fotografar em pose de insinuação sexual, expõe seu lado viril. Esse perfil da personagem passa a dominar a narrativa como um todo devido ao desenrolar da trama e também à projeção dada à Dionísia no título do livro.

Sobre o título, é importante sublinhar que focaliza a imagem de uma figura feminina, cujos traços e ações retomam conceitos de uma amazona. De acordo com Ferreira (2004, p. 115), o termo amazona designa “Mulher aguerrida e de coragem viril”. O lado combatente e audacioso, visível na definição de aguerrida, é sintomático na personagem, já que ela investe na ruptura de um casamento aparentemente estável, embora infeliz, e publica sua intimidade em revista masculina, salientando sua perspectiva audaciosa. Na segunda acepção da palavra, “Mulher que monta a cavalo” (FERREIRA, 2004, p. 115), também se encontram correlações com as ações de Dionísia, na medida em que as relações sexuais entre ela e o fotógrafo Jean são caracterizadas metaforicamente como um cavalgar, comandado pela amazona, que ficava “cavalgando-o como uma contorcionista, de um modo que ele – que julgara ter vivido *tudo* com uma mulher – acreditou ser um sonho impossível” (SANT'ANNA, 1986, p. 49).

Nas relações com Jean, Dionísia inverte os conservadores papéis de homem-mulher: em vez de deixar-se conduzir pelo fotógrafo inclusive nos momentos mais íntimos, ela coordena as ações com “alguma força dentro de si própria” para aos poucos agir como que se “roubasse dele, do macho, tudo o que lhe pertencia: a alma, o corpo, o rosto e aquela seiva” (SANT'ANNA, 1986, p. 49). Ela governa a si própria, manejando seu corpo como ferramenta para dominação, e, assim, alude à mitologia grega, em que as amazonas são definidas como “matadoras de homens:

desejam tomar o lugar do homem, rivalizar com ele ao combatê-lo, em vez de completá-lo... Essa rivalidade esgota a força essencial própria da mulher, sua qualidade de amante e mãe, o calor da alma” (DIAS *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 42).

As atitudes de Dionísia perpassam em um contexto ainda preso a estruturas patriarcais e à repressão, em que a mulher tinha pouco poder de decisão e autonomia, era conduzida pelo esposo que assumia a posição deixada pelo pai e tinha poucos espaços de ascensão. Em sentido divergente, Dionísia posiciona-se em prol de uma posição de matriarca, subvertendo sua condição feminina, ousando e lutando por sua liberdade e pela realização de seus desejos, mesmo que para isso sua vida ganhe novos contornos caóticos.

A obsessão por desencadear transformações pode ser explicada também pelo nome Dionísia, versão feminina de Dionísio, um deus ambivalente, sem lugar fixo que “revela a força feminina, um poder subversivo e noturno” (BRUNEL, 1997, p. 235). Na mitologia, de acordo com Cirlot (1984), Dionísio é caracterizado como uma divindade infernal e símbolo do desencadeamento ilimitado dos desejos, da libertação de qualquer inibição ou repressão. Dialogando com seu ancestral divino, que preside aos excessos provocados pela embriaguez, Dionísia age com o mesmo ímpeto do deus: não mede esforços para desvencilhar-se de tabus.

Considerando-se o contexto no qual a personagem está inserida, pode-se apontar que o perfil de Dionísia está calcado no desejo feminino de ascender e conquistar espaços públicos e privados que coloquem em primeiro plano os objetivos da mulher contemporânea que se desapega dos moldes tradicionais. A formatação de Dionísia, a exemplo do que Bosi (1997) assegura sobre o conto de Rubem Fonseca e seus seguidores, entre os quais Sérgio Sant’Anna, preza por “expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto” através de uma dicção “impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído” (BOSI, 1997, p. 18).

A presença de Dionísia fora do lar, envolvendo-se também na militância política, é uma forma de o texto representar as transformações sociais ocorridas especialmente a partir dos anos 60 quando as “condições mais gerais para a efetiva constituição da mulher como sujeito político” começaram a se intensificar, havendo para elas a “conquista de espaços significativos no mercado de trabalho e na universidade” (COLLING, 1997, p. 48).

A opção narrativa de colocar Dionísia como figura política no cenário nacional é uma forma de a obra dialogar como o momento histórico brasileiro, no entanto, sem fazer referência direta, apresentando, por exemplo, datas circunstanciais. Produzido em 1986, passados quatro anos da primeira eleição direta para a presidência da República e para os governos dos Estados, o livro narra as alterações sociais, pessoais e políticas de uma mulher sobre a qual giram as cenas do romance que mescla as aventuras sexuais e políticas da protagonista.

A década de 80 marca, no Brasil, um momento importante de crescimento da participação feminina na esfera além lar, e os espaços de trabalho passam a ser divididos por pessoas de ambos os sexos, mesmo que as oportunidades de trabalho e valorização salarial deste sejam mais representativos para os homens. Ao realizar um balanço do período, Moraes (1985) sublinha que a mulher passou a não se restringir aos espaços domésticos, incluindo-se na vida pública de repartições, lojas, aparecendo cada vez mais nas ruas. Como consequência desse movimento, mudaram-se os papéis e as representações, com as mulheres conseguindo “forjar uma nova imagem, mais realística com suas próprias vivências” (MORAES, 1985, p. 49).

Tabak (1983) também se refere à crescente participação feminina na esfera econômica do país após o término da Segunda Guerra Mundial. Segundo o autor, houve vasão para mulheres nas tradicionais áreas de medicina, engenharia e ciências sociais e humanas e, com o avanço tecnológico e científico do país, ocasionou-se uma maior diferenciação interna dentro da estrutura curricular universitária e “Como resultado disso, o número de mulheres profissionais de nível superior, altamente qualificadas, aumentou bastante, acompanhando o crescimento econômico do país” (1983, p. 91). Na esfera de participação na política, as mulheres cresceram tanto como representantes do povo (candidatas a cargos públicos, tradicionalmente ocupados por homens) como votantes (em relação aos homens, a proporção é menor na época), mas, se comparada à participação masculina, mostra-se ainda pouco expressiva. Isso porque “foram poucas as mulheres que exerceram mandatos eletivos e sua atuação no parlamento contribuiu pouco para aumentar a representatividade feminina, ou ampliar sua participação no processo político decisório” (TABAK, 1983, p. 102).

A representatividade feminina de Dionísia ao lançar-se à Presidência, muito mais que símbolo da libertação, pode ser lida como mecanismo de contestação:

discórdia em relação aos que ocupam o poder, majoritariamente representado pela esfera masculina. Uma forma de questionar o poder exercido pelos homens e como estes conduzem o país. Seria uma forma de o texto ratificar a necessidade de subversão desses papéis? Talvez não, mas certamente alertar para a possibilidade de a mulher estar no centro do poder, conduzir processos e alterar a história das mulheres, clamando-as para um papel mais ativo e não recluso às paredes domésticas. Sem ser panfletário, o texto de Sérgio Sant'Anna compõe esse debate acerca da mulher na sociedade, algo que os demais romances analisados não se propuseram a delinear.

Além de colocar a mulher como elemento caracterizador do momento de transição sócio-política, o livro de Sérgio Sant'Anna não deixa de focalizar um tema recorrente em sua ficção: a violência, mas não a do regime militar como aparece em *Confissões de Ralfo* e *Um romance de geração*. Depois de descoberto o amor e fascínio de Sílvia (a filha do banqueiro) por Jean (o fotógrafo) e desencadeada uma vingança pelo amor não correspondido, a violência passa a ser retratada na captura do fotógrafo Jean, francês cuja estadia no Brasil era ilegal e tinha negativos de fotos comprometedoras da filha do banqueiro. A fim de evitar a publicação das fotos, que manchariam a imagem da família, a solução encontrada é a de acusar o homem de traficante de drogas e de prendê-lo, dando-lhe uma “prensa” e conduzindo-o a um desenlace fatal: “Ora, um homem morto, muito mais do que expulso, já não pode incomodar a Pátria” (SANT'ANNA, 1986, p. 116). Jean foi capturado no carro policial e levado ao delegado e seus subordinados, que

fizeram desaparecer através de suas narinas [de Jean] uma quantidade razoável daquele pó, chegando ao requinte de oferecer duas fileirinhas ao francês, assim como quem proporciona a um condenado o seu último desejo. O que este condenado, para ser prudentemente gentil, não recusou (SANT'ANNA, 1986, p. 117).

Após a procura dos negativos de fotos de Sílvia, Jean é levado por três policiais a um “passeio” pelas ruas do subúrbio carioca com destino certo: a morte, que se dá com tiros à queima-roupa, retomando a idéia de “morte violenta” como uma ocorrência comum nas delegacias do país ou em seus espaços alternativos, como a rua de algum “aprazível recanto da periferia da cidade, onde nem

estampidos nem tochas humanas despertassem atenção” (SANT’ANNA, 1986, p. 117).

A descrição do lugar do crime não deve passar despercebida. Em reflexões sobre os modos de ler e explicar o mundo oportunizados pelos espaços da cidade brasileira, DaMatta (1997) faz uma diferenciação entre casa e rua. Casa é definida como um espaço marcado pelo reconhecimento pessoal, pela identidade e pelo aconchego, como também pelo entendimento e pelas relações calorosas, ao passo que rua está condicionada a lugar de “luta”, em que contradições, surpresas e durezas são formalizadas. Segundo o autor, a rua também se concebe como o “espaço cuja crueldade se dá no fato de contrariar frontalmente todas as nossas vontades” (DAMATTA, 1997, p. 29), onde predominam a desconfiança e a insegurança e onde “o comando é dado à autoridade que governa com a lei, a qual torna todo mundo igual no propósito de desautorizar e até mesmo explorar de forma impiedosa” (DAMATTA, 1997, p. 30).

Ao centralizar o assassinato de Jean na rua, o romance reforça a questão do espaço como elemento propulsor de certas práticas, ele legitima a violência impiedosa da polícia que, distante da ação ingênua, age nos espaços propícios em que a “vítima” não tem a quem pedir auxílio, pois na rua todos são “ninguém”. A violência, como algo negativo e contrário à vontade do ser, deve ser praticada em espaços pertinentes: “o espaço da rua, com seu anonimato e sua insegurança, suas leis e sua polícia” (DAMATTA, 1997, p. 31).

A reprodução das cenas de morte do francês, através de uma seqüência fragmentada que intercala a narração dos episódios com a descrição dos pensamentos do fotógrafo, permite a discussão do exercício da violência do Estado como instrumento de controle mesmo depois de acabado o regime ditatorial. Em relação às estratégias de controle do Estado, Pinheiro (1991) defende a tese de que a violência ilegal do Estado permanece como força intocada, assim como a prisão e todas as “tecnologias políticas” do exercício do poder. E violência adquire status de controle:

As “instituições da violência” (Franco Basaglia), como a tortura, o racismo, as instituições totais – prisões e manicômios –, os aparelhos repressivos, não são transformados pelas transições, mesmo depois de constituições democráticas. Essas instituições, como antes das transições e depois delas, continuam a ter o mesmo papel relevante para a reprodução da

dominação hierárquica em sociedades extremamente desiguais, como a brasileira (PINHEIRO, 1991, p. 45).

O caráter violento do Estado brasileiro, que ratifica mecanismos antigos para controle ideológico e social independentemente do regime político, encontra contradição na busca da emancipação feminina, assinalando para a ambivalência da sociedade brasileira, uma ambivalência já pasteurizada pelo mito Dionísio reportado na sua versão feminina na obra de Sérgio Sant'Anna. Dessa forma, constata-se que, a exemplo dos primeiros romances do escritor, *Amazona* reitera dados singulares da produção ficcional, em que se inclui a exploração da temática da violência e diálogo aberto com condicionamentos sociais e históricos.

Além disso, pode-se observar na obra uma releitura do país visto de maneira utópica. Com foco no cenário local brasileiro e ênfase na trajetória de Dionísia, o livro de Sérgio Sant'Anna “re-trabalha a utopia da terra natal, parodiando em *Amazona* o ‘lugar Iracema’ de nosso imaginário cultural, através do ensaio fotográfico de Jean Valjean” (HELENA, s.d., p. 35). Ao ser fotografada pelo estrangeiro, que enxerga apenas com um olho, pois o outro é de vidro<sup>21</sup>, Dionísia projeta representações utópicas da identidade e nacionalidade brasileira a partir de uma visão utópica: uma projeção que se perde no horizonte a despeito da candidatura a presidência, que não chega a se concretizar.

### 1.3 Literatura e história sob a ótica romanesca de Sérgio Sant'Anna

O conteúdo social presente nos textos narrativos selecionados não é representado aleatoriamente ou de maneira explicitamente clara. Aparece não apenas como pano de fundo para as cenas, como no caso de *Amazona*, mas também como elemento propulsor e subjacente que intervém na matéria narrada, como em *Confissões de Ralfo* e *Um romance geração*. Nestas últimas, nota-se nas entrelinhas que o contexto social implica uma desestabilização do modo de narrar,

---

<sup>21</sup> A cegueira do personagem é destacada por Helena (s.d). Segundo a pesquisadora, olhar com um olho apenas não é sinal de sabedoria, mas de criticidade quanto ao olhar estrangeiro sobre o nacional, servindo para “mostrar que a questão da identidade nacional, examinada num mundo globalizado, requer uma outra ótica” (s.d., p. 36) que leve em conta diferenças entre o eu e o outro.

pois a realidade estilhaçada não parece encontrar respaldo num estilo de narração tradicional. Além disso, tem-se um rompimento significativo com as formas convencionais de narrar, que é uma das tendências da literatura do século XX, ao se construir textos híbridos e alterar a voz narrativa entre diferentes personagens.

Também é importante frisar que o conteúdo social do romance ganha maior expressividade pela discussão do binômio literatura e realidade. Constituindo-se uma vertente da literatura do período, ele transparece em vários aspectos da construção romanesca: pela figuras de protagonistas escritores ou que aspiram a sê-lo (Carlos Santeiro e Ralfo); pelo questionamento do papel da literatura e da palavra; pelo impacto da literatura em uma geração acometida pela censura; pela luta pela igualdade de gênero.

Em todos os textos citados, em maior ou menor grau, as agruras sociais são construídas no tema e na forma. No tema através do discurso enfático dos personagens ao narrar ou descrever episódios contextuais, como as torturas e interrogatórios, a dificuldade de fazer literatura e o universo feminino ofuscado pela repressão; na forma através dos não-ditos e das lacunas, exigindo esforço do leitor para compreender o que se lê. Sob esse ponto de vista, pelo caráter complexo dos textos de Sérgio Sant'Anna, a compreensão do conteúdo social de suas obras depende também do papel que o leitor assume perante o que lê.

No caso das narrativas de Sérgio Sant'Anna, o conteúdo social do romance só será percebido se o leitor tiver a postura de "um leitor-modelo", tal como defende Eco (1994). Enquanto ficção, o romance deve ser lido como uma narrativa, mas o leitor não deve esquecer que "A obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou outra, nos faz levá-la a sério" (ECO, 1994, p. 84). Com base nessas premissas, pode-se ler na estrutura multiforme dos romances de Sérgio Sant'Anna um exemplo de como os dados contextuais adquirem importância, seja como pano de fundo para as cenas, seja como crítica, parodística e humorada, dos acontecimentos que marcam o Brasil da nos anos 70 e subsequentes. Nesse intercâmbio, o papel do narrador e do leitor é fundamental.

Ao discutir as relações entre o narrar e a constituição do narrador, Santos (2000) acentua nexos entre textos de Sérgio Sant'Anna e condicionamentos sociais. Para o pesquisador, ao debater questões do contexto da época de produção, os romances do autor evidenciam grande preocupação de investigar as potencialidades e insuficiências da narrativa como forma de representação de condicionamentos

extraliterários sem explorar uma correlação direta entre esses fatores. Pelo contrário, a expressão do narrador nas obras do escritor é a de mais do que descrever, fazer insinuações, instigar correlações dos fatos que envolvem os personagens e ainda multiplicar as possibilidades de interpretação, já que a mobilidade dos atores impede uma visão do narrado. Em relação à exploração dos condicionamentos sociais nos textos literários, pode-se apontar que a fusão não se dá de forma gratuita, pois

a realidade extratextual surge como uma visão, dentro do texto, reconhecível (há o desejo de compartilhar uma percepção sobre a realidade, de propor uma perspectiva coletiva) e, simultaneamente, irreconhecível (há o desejo de se deslocar a percepção automatizada e massificada da realidade) (SANTOS, 1995, p. 82).

Sendo assim, os textos examinados nesta seção reportam-se a uma tendência, não constante em todas as obras produzidas no período<sup>22</sup>, de enfatizar informações sofríveis de um contexto autoritário sem obscurecer a qualidade artística e problematizadora das questões sociais de seu tempo. São textos que ilustram a ação do escritor, sua busca em transformar uma informação em ficção artística. Com caminhos estéticos distintos a de outros romances brasileiros, as narrativas de Sérgio Sant'Anna têm optado pela reflexão crítica sobre seu conteúdo histórico-social e parecem pautar-se na premissa de que

Não basta descrever o cenho odioso do torturador, no campo da literatura, se isso não vier acompanhado de uma consciência crítica permanente das formas do narrar e da reflexão artística como propiciadora de uma ampliação do potencial não só de conhecimento, mas de criação que transcenda o mero relato, sem vetar a ficção e sua carga transformadora e criadora (HELENA, 2008, p. 15).

No interior dos romances, são estabelecidas incertezas e verdades sobre acontecimentos sociais dos tempos de produção de cada texto, questionando-se a sociedade, seus padrões de comportamento e ação, os dramas coletivos, as

---

<sup>22</sup> Muitas obras das décadas de 60 e 70 propuseram-se a expor um retrato da época sem eleger a linguagem literária como elemento básico ou documentar a História a partir de uma visão de cunho jornalístico, o que acabou desqualificando o valor artístico dessas obras, como apontado na primeira parte deste capítulo.

misérias do dia-a-dia, mostrando que “a atividade estética não cria uma realidade nova”, pois “celebra, orna, evoca” essa realidade para enriquecê-la e completá-la e sobretudo para criar uma unidade concreta entre o mundo do homem e o mundo na natureza, humanizando-os (BAKHTIN, 1990, p. 33).

Os romances analisados anteriormente assinalam uma predominância de representação do marginal: Ralfo é preso, tratado em manicômio, excluído da sociedade por subverter os costumes e produzir uma obra de ficção, é um sujeito que “não tem destino ou objetivo, simplesmente caminha sem rumo, à procura de aventuras, com um Dom Quixote às avessas” (PAULI, 2008, p. 7), sendo definido como “o homem sem pai e sem pátria” (SANT’ANNA, 1995, p. 13); os personagens de *Um romance de geração* estão perdidos, não têm projetos de vida, e seus sonhos não são realizados; Dionísia, para alterar sua condição, vale-se do corpo. Em comum os textos tematizam desconfortos de personagens e, para tanto, a forma de narrar também causa desconforto ao leitor. Em vez das narrativas lineares e personagens planos, há fragmentação, dialogismo e estranhamento formal especialmente nos primeiros romances, já que em *Amazona* a fragmentação do discurso é tênue embora os relatos sejam expostos em *flashback*.

Uma suposição para explicar esse estranhamento formal das obras que narram histórias de personagens das classes marginalizadas é desenvolvida por Dalcastagnè (2008). Segundo a autora,

talvez as representações mais adequadas do marginalizado sejam aquelas onde o desconforto com o problema tenha deixado marcas – discretas, apesar de decisivas, como nos contos de Salim Miguel, Luiz Vilela e Renard Perez; ou explícitas, declaradas, como em Clarice Lispector, Osman Lins e Sérgio Sant’Anna. A tradução disso se dá com um certo estranhamento na narrativa, seja em termos de conteúdo, seja em relação à forma, às vezes em ambos (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 90-91).

Tal hipótese é uma premissa verdadeira na interpretação das narrativas. A fragmentação das cenas, a mobilidade do narrador e a dificuldade inicial de estabelecer elos entre as partes dos livros e seções de *Confissões de Ralfo* e *Um romance de geração* corroboram para a perspectiva de que narrar pelo choque através de formas inusitadas (distintas do estilo habitual de composição romanesca) é uma alternativa para mostrar as dificuldades dos personagens, que representam

papéis dos cidadãos marginalizados socialmente. Em *Amazona*, com título que dá ênfase ao principal personagem, a narração é em terceira pessoa, e a protagonista da história não discursa, sua voz é reproduzida por uma terceira pessoa, o narrador. É uma forma de mostrar que, mesmo lutando por sua ascensão, o personagem feminino ainda encontra dificuldade de se desenvolver e mostrar sua própria expressão, como comprova a ausência de diálogos no romance.

Nas construções estético-formais apontadas até o momento, parece nítida a tentativa de os textos literários criarem condições para expressão da sociedade de seu tempo mesmo que, para atingir tal objetivo, a linguagem afaste-se dos padrões tradicionais e acentue uma perspectiva sombria de ver o mundo e os sujeitos inseridos nele. Isso reforça a tese de que as dificuldades de leitura e compreensão das obras, marcadas pela complexidade, podem ser decorrentes da dificuldade de assimilação dos prospectos sociais e históricos, o que exigiria, nos textos ficcionais, especial ênfase à linguagem dialógica e fragmentada como forma de representação de “imagens” brasileiras.

Assim como outros escritores de seu tempo (Ivan Ângelo, Inácio de Loyola Brandão, Caio Fernando Abreu, entre outros), Sérgio Sant’Anna projeta na sua ficção imagens do Brasil, colaborando para que sua literatura registre ficcionalmente uma idéia de nação que combine valores estéticos com dados sociais e históricos. Recorre a um fecundo trabalho com o tema, como apontado neste capítulo, mas também na linguagem, especialmente através do hibridismo e da fragmentação da linguagem, que se inter-relacionam e merecem atenção especial. Considerando esses pressupostos, a próxima parte do trabalho salienta uma perspectiva teórica e analítica desses fatores.

## **2 INTER-RELAÇÃO DAS FORMAS**

As formas de composição literária no século XX parecem preferir a multiplicidade no sentido mais amplo do termo. Isso porque a forma estética renega os padrões tradicionais, marcados pela estrutura linear, pelos personagens planos e pela linguagem univocal. A forma adquire novos contornos: prioriza a renovação do próprio gênero romanesco ao abolir a linearidade e os personagens planos, que se tornam esféricos, ao sobrepor diferentes vozes de personagens e ao entrecruzar diversos gêneros em um único texto. Esses traços configuram o hibridismo da linguagem literária, cujo conceito é desenvolvido por Bakhtin (1990) e apontado como tendência do romance moderno.

A mistura de canção, poema, entrevista e peça de teatro em um romance evidenciam uma das demonstrações do híbrido na literatura de Sérgio Sant'Anna. Seus textos priorizam o entrecruzamento de discursos de personagens e narrador sem mostrar preocupação em demarcar as fronteiras das vozes de modo que o discurso indireto livre é o principal modo de narração. Além disso, o discurso movediço entre diversos gêneros literários em uma única obra alerta para a transgressão das formas, presente na obra do escritor e índice importante de significação.

Sob esse ponto de vista, a análise dos romances de Sérgio Sant'Anna prioriza uma reflexão inicialmente teórica como ponto de partida para a observação de como a inter-relação de diferentes estilos e formas literárias e não-literárias transparecem nas narrativas do escritor. Pautando-se na tese bakhtiniana de que a palavra é um ato bilateral, no qual confluem vozes de outrem e ressonâncias dialógicas, essa articulação visa a fundamentar uma perspectiva que considera a forma literária como elemento significativo para compreensão estética e temática dos textos.

### **2.1 Hibridismo dos gêneros na narrativa**

As teorias contemporâneas dos gêneros trazem classificações diversas que visam a catalogar os “moldes” de composição de uma obra e a identificar seus

traços dominantes, como o fizeram os formalistas russos, Northrop Frye, Emil Staiger, Tzvetan Todorov, Mikhail Bakhtin, entre outros. Esses autores buscaram definições para a questão dos gêneros literários, destacados por Bakhtin (1981) como índice de exposição de tendências estáveis, “perenes” da evolução da literatura, conservando traços arcaicos, mas também renovando e atualizando os modelos de composição para revigorar cada etapa do desenvolvimento da literatura como também para cada obra individual de um dado gênero.

Gênero, na concepção bakhtiniana, está atrelado a uma composição que se vale do passado e do presente, isto é, vive do presente porque incorpora os lastros de sua época, mas simultaneamente não relega o passado, recorda-o para utilizá-lo como memória criativa do desenvolvimento literário, de forma a consolidar a capacidade do gênero de assegurar a unidade e a continuidade do desenvolvimento da literatura. Gênero, portanto, é concebido como um princípio de determinação efetiva da obra literária, uma forma arquetípica de um ato de fala, da totalidade de uma obra, que existe somente forma de um gênero particular.

A composição de um gênero particular também se torna possível com a articulação de gêneros diversos, literários ou não. Na composição literária, a associação de diferentes tipos de texto (gêneros) em uma obra romanesca faz alusão a conceitos importantes para se compreender a literatura moderna: hibridismo e dialogismo, ambos formulados por Bakhtin (1990). Deve-se conceber a natureza dialógica da linguagem “como célula geradora de diversos aspectos que singularizam e mantêm vivo o pensamento desse produtivo teórico” (BRAIT, 1994, p. 11) que entende a literatura enquanto gênero discursivo. Gêneros do discurso são, para o autor, o resultado de uma esfera de utilização da língua, a qual elabora “*tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso o que denominamos *gêneros do discurso*” (BAKHTIN, 1992, p. 279). Esses gêneros apresentam características distintas, entre as quais o dialogismo, que contribuem para sua artisticidade, mais explorada nos gêneros do discurso literário.

Para Bakhtin (1990), a literatura é um gênero do discurso privilegiado em relação à representação da complexa natureza dialógica da linguagem. Segundo seu ponto de vista, o dialogismo, além de definir a natureza do romance, origina novas formas de elaboração do texto literário: “A orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem (em todos os graus e de diversas maneiras) criou novas e substanciais possibilidades literárias para o discurso, deu-lhe a sua peculiar

*artisticidade em prosa* que encontra sua expressão mais completa e profunda no romance” (BAKHTIN, 1990, p. 85).

O discurso de outrem assinala a construção dialógica, pois esta implica a fusão do discurso de outrem (ou discurso alheio ou discurso citado) no discurso de um personagem ou narrador. Apesar dessa fusão, o discurso alheio (de um personagem, de uma classe, por exemplo) mantém uma existência autônoma, já que conserva seu conteúdo e sua integridade lingüística, sendo possível sua identificação. Na perspectiva de Bakhtin, o discurso alheio

constitui mais do que o tema do discurso; ele pode entrar no discurso e na sua construção sintática, por assim dizer, ‘em pessoa’, como uma unidade integral da construção. Assim, o discurso citado conserva sua autonomia estrutural e semântica sem nem por isso alterar a trama lingüística do contexto que o integrou (1995, p. 144).

Na visão bakhtiniana, o discurso é visto como elemento que entrecruza linguagens (de personagens e de gênero do discurso), tendo-se, portanto, uma visão dialógica que alude à impossibilidade de construção de um texto com única aspiração, isto é, sem a recorrência de outras falas, discursos e/ou gêneros. A perspectiva dialógica pode ser identificada em diversas partes do discurso entre enunciações integrais e em

qualquer parte significativa do significado, inclusive a uma palavra isolada caso esta não seja interpretada como palavra impessoal da língua, mas como signo da posição interpretativa de um outro, como representante do enunciado de um outro, ou seja, se ouvimos nela a voz do outro (BAKHTIN, 1981, p. 160).

A incorporação da voz do outro pode constituir o discurso polifônico, que se caracteriza pela multiplanaridade e multiplicidade de vozes e de mundos e pela ruptura da unidade monológica, sem que haja predomínio de uma voz sobre outra. Conforme o teórico, o romance polifônico é inteiramente dialógico, visto que há relações dialógicas entre todos os elementos de sua estrutura. Nessa perspectiva, “a polifonia pressupõe uma multiplicidade de vozes plenas nos limites de uma

obra, pois somente sob essa condição são possíveis os princípios polifônicos de construção do todo” (BAKHTIN, 1981, p. 28).

Ao destacar as formas de dialogismo e ao apresentar um quadro tipológico das formas transmissoras do discurso de outrem, Bakhtin (1981) desenvolve a tese de que as relações dialógicas se caracterizam pelo cruzamento e dissonância de acentos e linguagens que permitem ao leitor a visualização de entonações distintas na linguagem, seja na forma de exposição, seja pelo tom ideológico do discurso:

*Em toda parte é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte, um determinado conjunto de idéias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente* (BAKHTIN, 1981, p. 235). [grifos do autor]

A dialogicidade é considerada como positiva, elemento da criatividade artística do escritor, e pode estar configurada de maneiras diversas, mas sempre entrecruzando discursos de uma comunidade, cultura ou sociedade. O dialogismo caracteriza-se pela assimilação do discurso de outrem através de esquemas (e suas variantes), formalizados através dos discursos direto, indireto e indireto livre, sendo este o caso mais importante e sintaticamente bem fixado. Para o teórico, esses esquemas “exprimem uma tendência à apreensão ativa do discurso de outrem. Cada esquema recria à sua maneira a enunciação, dando-lhe assim uma orientação particular, específica” (BAKHTIN, 1995, p. 158).

Os conceitos de construção híbrida, plurilingüismo, discurso de outrem também são pertinentes para a discussão sobre os caminhos da linguagem literária do romance. Além de esclarecer como o diálogo é construído internamente na estrutura dos textos literários de modo a dar à obra de arte uma significação específica, esses conceitos mostram que “A pluridiscursividade e a dissonância penetram no romance” de modo a definir “a particularidade específica do gênero romanesco” (BAKHTIN, 1990, p. 105-106).

O plurilingüismo consolida-se no romance através de unidades básicas de composição: o discurso do autor, o discurso dos narradores, os gêneros intercalados e os discursos dos personagens, os quais admitem “uma variedade de vozes sociais e diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau)”

(BAKHTIN, 1990, p. 75). Essa variedade de vozes garante à obra uma perspectiva aberta, uma leitura também multiforme que dialoga com outros textos e vozes sociais.

Em muitos exemplos romanescos, como os textos de Sérgio Sant'Anna, o discurso dos narradores assume aspirações e palavras do discurso do autor, como se não houvesse limites entre suas falas, como assinalam as tentativas de compor literatura dos personagens aspirantes a escritor – Ralfo e Carlos Santeiro. Sob essa ótica, os romances não se detêm mais na pretensa objetividade e no afastamento quase total do autor. Este pode inserir no texto comentários até de forma dissimulada que podem passar despercebidos pelo leitor. A presença do autor, segundo Booth (1980), é óbvia sempre que ele estiver na mente dos personagens ou quando deslocar o ponto de vista. Em cada detalhe vêem-se comentários e juízos de valor que conferem a participação do autor no texto. O crítico acrescenta que, embora possa tentar se disfarçar, o autor nunca pode optar por desaparecer.

O narrador, segundo essa perspectiva, seria um *alter ego* do autor, uma artimanha do autor implícito. Ao narrador caberia a função de jogar de acordo com os interesses do autor implícito, que é uma espécie de disfarce do autor empírico (real). O discurso do narrador seria, então, uma máscara para expor os pontos de vista do autor, e conseqüentemente as palavras do narrador passam a não ser dignas de confiança do leitor.

Soma-se a isso a tendência de o romance incorporar outros gêneros do discurso, rompendo com a medida clássica do gênero formulado no século XIX. Nessa nova forma do fazer literário, poema, receita culinária, peça teatral, conto, canção e carta dialogam num mesmo texto, proposto como “romance” ou “romance desestrutural” como conceitua Ralfo em suas confissões, mostrando que os discursos e suas linguagens dialogam. Há também a recorrência de certas vozes sociais, que podem ser ilustradas nos estereótipos de papéis sociais como o de Jovem Promissor, Vedetinha, Velho Canastrão e Prima Dona do romance *Simulacros*.

Ao assegurar o caráter multiforme da língua, pois nesta há a coexistência de diversos falares que se entrecruzam “formando novos falares socialmente típicos” (BAKHTIN, 1990, p. 98), Bakhtin afirma que “todas as linguagens do plurilingüismo, qualquer que seja o princípio básico de seu isolamento, são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas de sua interpretação verbal, perspectivas

específicas objetais, semânticas e axiológicas” (BAKHTIN, 1990, p. 98) que podem confrontar-se, complementarem-se ou oporem-se umas às outras, servindo ao romancista para “orquestrar os seus temas e refratar (indiretamente) as expressões de suas intenções e julgamentos de valor” (BAKHTIN, 1990, p. 99).

Essa idéia de expressão de intenções e julgamentos de valor encontra ressonância na perspectiva de Eagleton (2005) no sentido de que este autor destaca que a representação sempre passará por uma ideologia, isto é, qualquer palavra ou movimento narrativo acena para uma dada perspectiva intencional, da qual certamente o discurso narrativo literário não se exime.

No romance, o plurilingüismo pode estar articulado de diferentes formas. De acordo com Bakhtin (1990), o plurilingüismo pode se constituir quando uma linguagem específica “de gêneros, de profissões e de outras camadas é quebrada” (BAKHTIN, 1990, p. 108) por uma voz que pode ser a do autor ou de outro personagem da obra, consolidando a bivocalidade do discurso direto do autor, que serve sempre a dois locutores e a duas intenções. Essas relações podem formalizar diversas concepções: deformação da linguagem, solidariedade com a linguagem ou até confusão entre um e outro discurso. As transcrições de uma linguagem a outra podem ocorrer em gradações diferentes, isto é, podem ser facilmente percebidas quando a troca bivocal é brusca ou podem ser identificadas com maior dificuldade quando há dissimulação entre as vozes, não havendo, nesse caso, indicação formal da alteração da voz do discurso.

Na construção plurilíngüe de um texto, Bakhtin (1990) também desenvolve o conceito de construção híbrida, que se caracteriza por dois modos distintos de falar de um mesmo falante, em que há concorrência de vozes e sentidos em conflito, não tendo nenhum limite formal para a divisão das vozes:

Denominamos construção híbrida o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas ‘linguagens’, duas perspectivas semânticas e axiológicas (BAKHTIN, 1990, p. 110).

Reconhecendo que a fala de outrem nunca está nitidamente separada da fala do autor, pois ocorrem num mesmo plano sintático e tornam por vezes difícil a

demarcação entre as vozes, Bakhtin (1990) explica que a identificação das vozes ocorre através de coerções semânticas e do ponto de vista sobre o mundo que apresentam. Ou seja, a inter-relação dos discursos é percebida nos índices semânticos (e menos nos elementos formais), tornando mais complexa a elaboração discursiva, à medida que não há preocupação em identificar as vozes discursivas, tarefa não mais encarregada ao narrador, mas ao leitor. Sendo assim, exige-se maior esforço do leitor para compreender o plurilingüismo do texto e captar o emaranhado de vozes que o constituem.

Para que haja plurilingüismo no texto literário, é necessário observar algumas particularidades dessas construções. Uma delas refere-se à introdução de “linguagens e perspectivas ideológico-verbais multiformes – de gêneros, de profissões, de grupos sociais (...) – e linguagens orientadas e familiares” (BAKHTIN, 1990, p. 116). Essas linguagens são, por exemplo, constituídas por palavras e expressões típicas de uma profissão, que geralmente tem um vocabulário e um estilo próprios de comunicação. Essas linguagens “são introduzidas sob a forma impessoal ‘por parte do autor’, alternando-se (sem levar em conta as fronteiras formais precisas) com o discurso direto do autor” (BAKHTIN, 1990, p. 116). Não há, portanto, preferência pelo discurso direto, mas pelo indireto livre que possibilita a fusão das linguagens em um discurso. Na perspectiva de Bakhtin (1990), essas linguagens introduzidas no discurso “são reveladas e destruídas como sendo realidades falsas, hipócritas, interesseiras, limitadas, de raciocínio estreito, inadequadas” (BAKHTIN, 1990, p. 116).

Outra possibilidade de introdução do plurilingüismo no romance é o discurso dos personagens que, com autonomia semântico-verbal e perspectivas próprias, pode refletir intenções do autor e constituir a segunda linguagem deste. Isso significa afirmar que o discurso do autor e suas aspirações podem estar embutidos na fala dos personagens sem que isso seja destacado na construção textual. Essas interferências só são percebidas se houver intensa atenção do leitor para discernir as diferentes concepções ideológicas que emanam do discurso narrativo.

Palavras e expressões do autor, inseridas no discurso narrativo, também configuram o plurilingüismo. Isso é conceituado como *zonas particulares*, constituídas por semidiscursos de personagens que consistem em palavras e pequenos termos inseridos no discurso de outrem “a partir da intrusão no discurso do autor de momentos expressivos alheios (reticências, interrogações,

exclamações)” (BAKHTIN, 1990, p. 120). O uso dos sinais de pontuação, nesse sentido, contribui para que o leitor perceba a interação de outrem no discurso de um personagem ou narrador.

De acordo com Bakhtin, “Essa zona é o raio de ação da voz do personagem, que de uma maneira ou de outra se mistura com a do autor” (1990, p. 120). Essas zonas podem ser uma ironia ou um comentário de um personagem da obra sobre o que é relatado e, nesse caso, o personagem tem como função estratificar a linguagem, introduzindo o plurilingüismo, já que constrói uma hibridização através da mistura dos acentos entre o discurso do autor ou do personagem com o de outrem.

A intercalação dos gêneros é, para o teórico, uma das formas mais importantes de introduzir e organizar o plurilingüismo no romance. Incluir em uma narrativa romanesca uma carta, por exemplo, é uma forma de revitalizar o gênero do romance, ampliando as formas de composição deste através do plurilingüismo da linguagem, que não necessita estar ligada somente ao literário. Ela pode ser concebida com uma mescla de diferentes modos de expressão, como o científico e filosófico, ampliando os horizontes culturais da obra literária.

Diferente da classificação clássica e aristotélica dos gêneros, diferenciados em lírico, épico e dramático, a perspectiva bakhtiniana conceitua gênero como modos de expressão, sendo definido como uma esfera particular da utilização da língua: “Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*” (BAKHTIN, 1992, p. 279). Qualquer forma singular de uso da língua que mantém certa constância pode ser considerada como gênero discursivo.

Bakhtin (1992) propõe uma divisão dos gêneros do discurso com uma classificação relacionada à utilização da linguagem (e não nas estruturas), reconhecendo a heterogeneidade dos gêneros (literários, retóricos, do discurso do cotidiano). Nesse sentido, divide os gêneros em *primários* (simples), que se referem aos tipos de diálogo oral: linguagem das reuniões sociais, dos círculos, linguagem familiar, cotidiana, linguagem filosófica, etc; e em *secundários* (complexos), que constituem os discursos literários, científicos, ideológicos. O teórico explica que os gêneros secundários, em que se incluem o romance, o teatro, o discurso científico e o discurso ideológico, são feitos em circunstâncias de comunicação cultural mais

complexa e evoluída e absorvem e transmutam os gêneros primários de todas as espécies.

Essa concepção de gêneros do discurso assinala a visão bakhtiniana da pluralidade da linguagem, pois esclarece que a linguagem de um discurso pode remeter a outras formas de linguagem, fundindo-as num único texto sem que isso prejudique a comunicação. A perspectiva do autor é de que a intercalação dos gêneros, fenômeno que se observa na literatura brasileira do século XX, é uma possibilidade de ampliação das formas literárias.

A interação de gêneros em uma obra sedimenta-se quando ao texto literário são incorporados diferentes gêneros, cujos tipos podem ser literários (como peças líricas, poemas e novelas intercaladas) quanto extraliterários (como os gêneros científicos ou religiosos). Ao serem incorporados em uma obra, os gêneros permanecem com sua estrutura, sua autonomia e sua originalidade lingüística e estética, mas alguns (como confissão, diário, relato de viagens, biografia, cartas), “chegam a determinar a estrutura do conjunto, criando variantes particulares do gênero romanesco” (BAKHTIN, 1990, p. 124). Quando isso ocorre, a intercalação dos gêneros altera totalmente a estrutura de uma obra, propondo a constituição de “novos” gêneros, como romance-confissão, romance epistolar, romance-diário.

Cada gênero do discurso possui uma “forma semântico-verbal” apropriada à sua finalidade. De acordo com Bakhtin (1990), o romance, ao assimilar as formas expressivas de determinado gênero ao texto, usufrui traços específicos dos gêneros para expressão da realidade (seja objetual – desprovida da intenção do autor – ou intencionalmente), estratifica a sua unidade lingüística e enriquece o plurilingüismo da obra, consolidando o seu dialogismo interno. A incorporação de determinado gênero no romance amplia não apenas os pontos de vista produtivo-objetais, mas também o horizonte lingüístico e literário, ajudando “a conquistar novos mundos de concepções verbais para a literatura, mundos já sondados e parcialmente conquistados em outras esferas (extraliterárias) da vida lingüística” (BAKHTIN, 1990, p. 126).

Para explicar o plurilingüismo da linguagem literária, Bakhtin (1990) desenvolve outro conceito: o de bivocalidade. No texto plurilíngüe, que é o discurso de outrem na linguagem de outrem, a palavra é bivocal porque simultaneamente presta-se a dois falantes e expressa ao mesmo tempo duas intenções (a do personagem que fala e a do autor). Bakhtin afirma que “Nesse discurso há duas

vozes, dois sentidos, duas expressões” (1990, p. 127) internamente dialogizadas e materializadas na pessoa que fala. A bivocalidade na prosa romanesca mergulha na diversidade sócio-lingüística dos discursos e das línguas para enriquecer o plurilingüismo da obra e é pré-elaborada na “linguagem enquanto fenômeno social formado historicamente, estratificado e dilacerado socialmente no decorrer da evolução” (BAKHTIN, 1990, p. 129). Nem mesmo a voz do narrador se exime da transposição do discurso alheio, que pode revelar tanto as convicções do autor como expor a “identidade” do próprio narrador.

Embora a obra apresente demarcação formal na transmissão da fala de outrem, transformações de significado do discurso do outro sempre ocorrem, na medida em que tanto o contexto da enunciação quanto o locutor são elementos que alteram o discurso a ser transmitido, pois toda fala é social e ideológica. Há sempre interferências significativas daquele que transmite a voz do outro, visto que nenhum discurso é neutro, mas ideologicamente perturbado pelas intenções de seu locutor. Nesse sentido, Bakhtin afirma que “A palavra alheia introduzida no contexto do discurso estabelece com o discurso que a enquadra não um contexto mecânico, mas uma amálgama química (no plano do sentido e da expressão); o grau de influência mútua do diálogo pode ser imenso” (1990, p. 141)

A interação com a palavra de outro pode estabelecer diferentes planos de significação referentes à criação ideológica, pois a incorporação de um discurso à fala pode se constituir em um comentário sobre o sujeito que fala ou um julgamento ou reconhecimento do outro, ou ainda pode expressar a visão de mundo de personagens através de um diálogo inconcluso e interminável. A forma como a voz do outro é introduzida interfere no sentido do texto dialógico, o qual pode variar e sugerir diferentes possibilidades de interpretação.

Um gênero que privilegia a orientação dialógica do discurso é o romance, pois explora distintas possibilidades de estruturação do texto de forma mais evidente, construindo a *artisticidade* da prosa, apontada como um traço distintivo de valor literário. É pela intercalação do discurso com o “alheio”, numa interação mútua que ora funde as vozes, ora isola uma de outra e ora cruza com uma terceira voz, que o discurso romanesco se individualiza e se elabora estilisticamente, tornando complexa a sua expressão de tal modo que, às vezes, se torna difícil a identificação

da voz que fala, o que, como o próprio autor enfatiza, colabora para a caracterização artística do texto.

As formulações bakhtinianas ajudam a compreender o universo ficcional de Sérgio Sant'Anna. Seus textos parecem construir um movimento de mão dupla: a voz dialógica de diferentes personagens, equalização uma estrutura formal complexa, e a interação de gêneros primários e secundários num único romance, como mostram as análises subseqüentes dos livros *Um romance de geração*, *Confissões de Ralfo* e *Um crime delicado*.

### **2.1.1 O hibridismo de *Um romance de geração***

A multiplicidade polifônica e o hibridismo são marcas do estilo de narrar e compor em várias narrativas de Sérgio Sant'Anna, como em *Um romance de geração* e *Confissões de Ralfo*. Neles o escritor utiliza diversos gêneros discursivos para esboçar as obras, construindo o hibridismo e, no livro de Ralfo, ainda há o foco narrativo em diferentes tons e perspectivas, configurando a polifonia narrativa. Concentrando-se nas formas híbridas de *Um romance de geração*, a análise desta seção do trabalho visa a mostrar como se estabelecem os diálogos entre romance, ensaio e peça teatral no livro e como estes interagem com os acontecimentos relatados.

*Um romance de geração* está dividido em duas partes. A primeira, que se denomina “uma comédia dramática em um ato”, contempla o diálogo de dois personagens, “Ele”, o escritor, e “Ela”, a jornalista. Ambos estão no apartamento dele, que é o local escolhido para a realização de uma entrevista sobre a produção literária no período ditatorial brasileiro. A seção está pautada na metalinguagem, à medida que, sem a presença de um narrador, os personagens discutem sobre o fazer literário. A parte inicial da obra é uma aproximação, em termos formais e conteudísticos, de um texto teatral, como se confirma na expressão “comédia dramática”, ratificada ainda na presença dos diálogos em vez de as ações serem apresentadas sob o âmbito de um narrador.

A segunda parte do livro, escrito em prosa, é intitulada “um romance de geração”. É uma narração do escritor, visto que se destaca a autoria a Sérgio

Sant'Anna, apresentando uma discussão sobre o texto anteriormente citado. Exprime, portanto, reflexões sobre os personagens da primeira parte. Segundo o narrador da segunda seção da obra, "*Um romance de Geração* seria, no projeto original, uma peça em três atos, que se limitou ao primeiro, em razão da sua extensão e por formar esse ato, em si, uma unidade" (SANT'ANNA, 1988, p. 81).

O livro *Um romance de geração* é construído com ênfase no olhar de um personagem-escritor, Carlos Santeiro, que domina os diálogos nas quase oitenta páginas da primeira parte do livro. Além de ser uma opção que pode situar o escritor como personagem simbólico daquela época (os anos sessenta), indica que o texto pode assumir diversos planos, pois o personagem conhece as facetas da escrita literária e delas pode se aproveitar para confundir o leitor, levando a duvidar da peça e da prosa, e provocar a reflexão crítica.

A organização da obra apresenta a fusão de gêneros discursivos diversos, compondo o hibridismo na literatura, ao misturar: peça teatral, identificada através das rubricas que apontam para marcações de fala e espaço, a qual é exposta na primeira parte; entrevista, pois a jornalista vai até a casa de Carlos Santeiro para entrevistá-lo; e manifesto (as reflexões de Carlos Santeiro na primeira parte, quando responde às questões da jornalista e a parte em prosa, da segunda seção, que se caracteriza também como uma espécie de ensaio sobre a "peça" anterior). No manifesto, o personagem-escritor faz longos discursos sobre sua geração – a de 1964 – e sobre a sociedade de seu tempo, focalizando as arbitrariedades de poder no Brasil.

A obra inicia-se com a estrutura de uma peça de teatro, pretendendo ser uma "comédia dramática", como anuncia o subtítulo do livro, a qual funde dois gêneros comédia (subgênero dramático) e drama (especialidade clássica de dramaturgos europeus) e destaca "*Ele* (O Escritor)" e "*Ela* (A Jornalista)" como personagens. Segue-se a esses dados a apresentação do cenário, um apartamento modesto e desorganizado de quarto e sala onde reside o escritor e será realizada a entrevista, como se observa nas primeiras linhas do texto:

CENÁRIO: Apartamento de quarto e sala, pequenos e conjugados, as portas do banheiro e cozinha também visíveis no corredor junto à entrada. Dentro do apartamento a maior desordem: cama desarrumada, roupas e sapatos pelo chão (...) Mas a maior parte do espaço é ocupada por uma estante cheia de livros. O homem, aparentando uns trinta e cinco anos, está

sentado numa velha poltrona, com um copo de bebida numa das mãos e a Revista do Jockey na outra (SANT'ANNA, 1988, p. 1).

Juntamente com a apresentação do cenário, aparecem as rubricas, breves descrições dos personagens e como estes devem agir: rir, aflitos e desajeitados; mostrar-se distraído; falar gritando; sentar nas almofadas da sala; abrir a porta do banheiro, etc. A forma como esses dados são escritos, grafados em itálico, corrobora para a configuração do gênero literário dramático, pois se indica uma encenação, ou seja, personagens agindo num palco.

Esses traços, as rubricas, vão permanecer ao longo de todo o livro, mas confundindo-se com uma espécie de narrador onisciente, que conhece os pensamentos e desejos íntimos dos personagens. No fragmento em que Carlos Santeiro discursa sobre inteligência e cultura, aparece comentário ambíguo do ponto de vista da caracterização (rubrica ou uma espécie de narrador onisciente?):

ELE: - (...) Mas a inteligência é essencial. E isso eu percebi em você desde o momento em que pronunciou aquela simples frase ali na porta: "EU SOU EU".

*Esta última frase é pronunciada com uma entonação irônica muito sutil, para deixar ela na dúvida. Ela aparenta um pouco mais de insegurança, senta-se e presta atenção ao que ele fala, talvez porque deseja saber a respeito de si própria (SANT'ANNA, 1988, p. 11).*

Essa estrutura teatral, à primeira leitura, pode ser caracteriza como uma peça de teatro convencional, já que o subtítulo do texto traz referência a esse gênero, procurando antecipar uma possível fusão de comédia e drama em uma única cena, a qual não acontece, pois em nenhum momento do texto há comédia. Pelo contrário, as cenas apresentadas são marcadas pela constante tensão dos personagens Carlos Santeiro e da jornalista Cléa: ele porque se aflige com os condicionamentos externos e pela obra que pretende escrever; ela porque quer fazer uma entrevista para publicar em jornal, mas não consegue, visto que seu entrevistado (Carlos Santeiro) não responde ao que pergunta e não demonstra objetividade no discurso.

Na primeira parte, a complexa construção híbrida do livro está pautada na criação de um "jogo a partir das especificidades dos gêneros textuais – entrevista,

peça teatral, manifesto, romance – e de suas teorias a fim de discutir a representação e o próprio fazer literário” (VALÉRIO, 2008, p. 66).

A entrevista, ilustração de um gênero secundário conforme a acepção bakhtiniana, é entrecortada pelas cenas entre os personagens e pelas divagações de Carlos Santeiro sobre assuntos diversos. Cléa, ao mesmo tempo em que tenta direcionar perguntas ao escritor, vê-se inserida no diálogo com ele de tal forma que acaba se envolvendo com o entrevistado: toma bebida, beija-o e faz relação sexual com Carlos Santeiro ao final do livro quando se encerra a narrativa, ou melhor, a cena. É uma entrevista pouco convencional e um diálogo longo entre os personagens, que nem sempre estabelecem uma relação cordial e profissional. No excerto a seguir, Cléa retoma a questão central de sua entrevista:

ELA: – E você escreveu a tal novela?

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

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

ELE: – Pra que você está anotando?

ELA: – É pra entrevista. Afinal eu vim aqui por causa da entrevista. Estava quase me esquecendo dela (SANT’ANNA, 1988, p. 26).

Não há também isenção do discurso de Cléa. Ela opina sobre o que Carlos Santeiro afirma e realiza comentários longos sobre o perfil do entrevistado de forma a fragmentar o texto:

De repente me dei conta de que estava diante da grande reportagem da minha vida. O romancista enlouquecido, impotente e alcoólatra, a fala não para a reportagem e sim destilando o veneno mais íntimo das suas entranhas. Simultaneamente um libelo contra e a favor da arte literária. Ou da arte cênica. (SANT’ANNA, 1988, p. 34)

Já em outra forma de hibridismo dos gêneros, a obra se compõe com um manifesto. Este tipo de texto, geralmente com conotações políticas, aparece nos discursos de Carlos Santeiro quando este fala de sua produção literária, do livro que

não escreveu, de suas memórias antecipadas. É nítida na profusão de temas que o personagem divaga ao mesmo tempo em que reflete de maneira crítica sobre as impressões que tem. Na conversa com Cléa, ao ser observada uma possível manchete para a entrevista, ele destaca:

ELE: – Espera aí que é agora que eu vou entrar. A Geração de 64, ponto. No teatro talvez suas obras mais representativas ainda não vieram à luz por causa da censura, ponto. De modo que não podemos avaliá-las corretamente, ponto. Mas em relação à literatura talvez não tenha havido uma outra época tão fértil, pelo menos quantitativamente, quanto esses quinze anos pós 64, ponto. E pouquíssimos livros foram censurados, já que poucos os liam e não valia a pena para o regime incomodar-se, ponto (SANT'ANNA, 1988, p. 66).

Também é possível identificar na obra uma espécie de ensaio. Entende-se por ensaio uma produção que visa a estabelecer reflexões pertinentes, baseadas em raciocínio lógico e argumentação consistente, através de um discurso que, em vez de dar respostas claras às questões discutidas, propõe-se a compartilhar com o leitor as teses, pois este terá de articular os argumentos para recompor a linha de raciocínio apresentada. Calegari (2008), referindo-se ao conceito adorniano de ensaio, salienta que essa modalidade nega os princípios cartesianos para focar objetos mais complexos sem preocupar-se em expor um método de análise. Não há, nessa perspectiva, intuito de definições claras ou descrições detalhadas, mas uma espécie de mosaico em que uns conceitos definem os outros por relação, já que o ensaio assume a função de mediação.

Produzido por Carlos Santeiro, o ensaio toma como tema a literatura da geração de 64 sobre a qual o escritor tece comentários e juízos críticos, assumindo o papel de um intelectual lúcido que, através de discurso coerente, consegue caracterizar um movimento artístico. Nessa perspectiva, a visão do personagem é a de que a geração de 64 é a aquela que,

com suas obras, contestou o regime instalado no país de 64, ponto. Porque, nesse sentido, fomos quase unânimes, ponto. Embora alguns tenham se mostrado mais tímidos do que os outros, não se ouviu falar em nenhuma obra não digo a favor da ditadura, mas que tomasse essa perspectiva do fascismo não de fora, mas dentro de nós, ponto de exclamação! Alguém que se aprofundasse dentro dessa perspectiva, o que

teria sido um fenômeno interessante e mesmo corajoso, ponto (SANT'ANNA, 1988, p. 65).

A presença de orações subordinativas, traço estilístico distinto às demais partes do texto, em que predominam períodos compostos por coordenação, aponta para a complexidade formal típica do ensaio, cuja forma predominante abole o discurso “fácil”, simplista.

Se a parte interna da obra (a peça, o manifesto, a entrevista e o ensaio) delimita um universo híbrido de composição, o título do livro focaliza a idéia de romance de uma geração, pressupondo que haverá uma trama romanesca com personagens que agem num dado tempo e espaço, exteriorizando cenas cotidianas. No entanto, não há nem comédia dramática nem romance propriamente dito, segundo os conceitos tradicionais desses gêneros. A oscilação do gênero romanesco (gênero secundário conforme classificação bakhtiniana) aparece desde o título da obra e se intensifica à medida que as páginas do livro vão sendo lidas. Pode-se perceber, pelo conjunto, que o livro é uma narrativa híbrida que justapõe pelo menos três gêneros discursivos, configurando o hibridismo da forma literária: entrevista, peça teatral e manifesto.

Na percepção de Valério (2008), o hibridismo de peça teatral e narrativa no livro de Sérgio Sant'Anna tem uma meta específica:

Sua finalidade se afigura como tentativa do autor, atento às discussões contemporâneas, de pôr em questão elementos metaliterários. Cada página simboliza a escrita de uma representação conflitante, no âmbito da ironia, próximo da performance, do tom farsesco, do simulacro, ou ainda, da teatralidade (VALÉRIO, 2008, p. 69).

Considerando essa função do hibridismo dos gêneros, pode-se chegar à tese de que o livro de Sérgio Sant'Anna tende a manter um caráter duplo da forma; isto é, o que os personagens dizem e encenam sempre possibilitam uma significação nas entrelinhas, que vai além da superfície do texto e que se articula ao conteúdo explícito. Em relação a esse aspecto, é possível associar as teses sobre o conto formuladas por Ricardo Piglia (s. d.). Segundo o crítico, um conto sempre conta duas histórias: no primeiro plano tem-se a história um, que constrói em segredo a história

dois. Assim, a segunda história é secreta, está dispersa em fragmentos e é construída com subentendidos, com associações entre duas lógicas narrativas antagônicas.

Embora Piglia (s.d.) faça referência ao conto, é possível articular as considerações do ensaísta ao romance Sérgio Sant'Anna, já que este parece articular duas histórias simultaneamente. Ao mesmo tempo em que Carlos Santeiro e Cléa efetuam a entrevista, há um personagem-narrador (na segunda parte) que expõe sobre a matéria encenada (na primeira parte), discorrendo sobre a elaboração literária em sentido geral (quanto à arte) e sentido restrito (quanto ao romance de Carlos Santeiro). Enfim, são exemplos formais que comprovam o hibridismo e o dialogismo da linguagem literária, construindo o que a teoria bakhtiniana conceituou como “artisticidade da prosa” literária.

Essa artisticidade também é recorrente no primeiro romance de Sérgio Sant'Anna, no entanto o caráter dialógico e híbrido da linguagem do texto apresenta outras entonações que são objeto de análise da seção seguinte.

### **2.3 Formas híbridas em *Confissões de Ralfo***

No romance *Confissões de Ralfo*, Sérgio Sant'Anna salienta o discurso bivocal, em que se identifica o entrelaçamento de vozes e discursos entre diferentes personagens e pelo narrador-protagonista – Ralfo. A voz do narrador, multifacetado em diversos papéis, não apresenta total autonomia, uma vez que o discurso de outrem (nem sempre demarcado lingüisticamente) transparece. Soma-se a isso o fato de a obra incorporar outros gêneros, compondo o que a teoria bakhtiniana define como hibridismo na linguagem literária.

A pluralidade de vozes é transparente no texto desde o seu início quando há uma apresentação do livro. O prólogo, atribuído a Sérgio Sant'Anna, explica que o romance não é composto por uma única voz: “*Antes de tudo quero divertir-me – ou mesmo emocionar-me – vivendo e escrevendo este livro e tomando com ele diversas liberdades, como a de objetivar-me, algumas vezes, na 3ª pessoa do singular ou através da fala de terceiros*” (SANT'ANNA, 1995, p. 6). Ao fazer referência à estrutura da narrativa, o excerto tanto traz à tona a mobilidade das

peças do discurso, indicando que pode ser tanto a voz do autor como a de outros, quanto marca a dúvida da autoria da autobiografia imaginária, deixando para o leitor uma dúvida quanto à voz do discurso autobiográfico. O leitor questiona se Ralfo é o autor de suas confissões ou se ele é um personagem que exerce ao mesmo tempo os papéis de narrador e de Ralfo.

A fragilidade entre as fronteiras do discurso de Ralfo com o discurso alheio é percebida pela dificuldade de definir as vozes que falam no romance. A autobiografia imaginária começa pela partida de Ralfo, que descreve a cidade ao incorporar o papel de guia turístico. Ao apresentar as ruas e seus atrativos, a voz narrativa do personagem é cortada por outro discurso: “À nossa direita, temos a sede do banco mais próspero do país. Os banqueiros ficam cada vez mais ricos e os bancários cada vez mais putos da vida. (...) *Divagações espontâneas e sem importância de Ralfo, enquanto ele não se manda definitivamente*” (SANT’ANNA, 1995, p. 14) [grifos nossos]. O excerto destacado em itálico assinala a mudança da voz narrativa, que passa de Ralfo para a de outro personagem em terceira pessoa que desempenha a função de narrador.

A passagem para a voz do outro é preparada pela construção da frase, apoiada desde o início pelo acento apreciativo que se distingue do discurso anterior, caracterizado pelos comentários picantes sobre os pontos aos quais faz referência. A linguagem do outro acentua o significado do discurso crítico de Ralfo, pois através da introdução da língua de outrem, que poderia ser colocada entre aspas, as palavras de Ralfo ganham maior vigor, sendo enfatizado o tom crítico e ao mesmo tempo sarcástico do discurso, característica mantida ao longo do livro. Dessa forma, é introduzida a fala de outrem no discurso narrativo de Ralfo sob uma forma dissimulada, isto é, sem indicação formal de sua pertença a outrem. Não é apenas a fala de outrem na mesma língua, é um enunciado de outrem numa linguagem estranha a de Ralfo.

A bifurcação da pessoa que fala no romance está pautada na voz narrativa. O fragmento acima, que descreve uma apresentação de uma cidade, “Capital de algum Estado Brasileiro” (SANT’ANNA, 1995, p. 14), visualiza a presença de dois narradores: Ralfo e de outro em terceira pessoa, sendo que este pode ser tanto Ralfo dissimulando-se na voz de outro quanto outro personagem que assume a função de narrador. Nesse sentido, a trama é apresentada a partir do discurso de dois narradores cujas vozes se entrecruzam e se confundem, possibilitando a

bivocalidade discursiva. Além disso, o romance estabelece-se com a dubiedade da voz narrativa, pois a elaboração do discurso é construída de forma a impossibilitar a definição exata da voz discursiva e com isso sustentar a mobilidade de vozes que povoam a autobiografia, mantendo um constante diálogo não apenas de vozes, mas também de perspectivas e linguagens.

A alteração do acento apreciativo da fala corrobora para a intercalação do discurso com a voz alheia: enquanto uma voz se propõe a relatar a “autobiografia”, a outra se concentra em proferir comentários acerca dos episódios narrados ou em emitir um julgamento de valor sobre as ações de Ralfo enquanto personagem. Um momento exemplar dessa tendência é quando Ralfo, depois de manter um relacionamento alternado com “Sofia e Rosângela, as duas irmãs gordas”, despede-se da casa delas, levando dinheiro e objetos que furtara das ex-namoradas:

Artistas famosas, todas as duas, é o que elas se tornaram. Lágrimas sinceras em meus olhos, quando as vejo, em retrato, pela última vez. Adeus, Dulcinéias minhas. Prometo invocar-vos diante de todos os moinhos de vento contra os quais me defrontarei. *Lágrimas para elas e para Ralfo, por ter descido tão baixo. Mas é preciso descer aos infernos para depois subir aos céus. Encarnar-se não só em Cristo, mas também em Judas. Com altos e baixos, canalhices e bem-aventuranças, Ralfo tem de incorporar-se em seu destino. Judas também deve ter perguntado ao Criador:- Pai, por que não afastas de mim este cálice?* (SANT'ANNA, 1995, p. 26). [grifos nossos]

É uma construção semelhante à anterior, em que a opinião veiculada no discurso de outrem distancia-se do discurso de Ralfo, pois sublinha as atitudes do personagem através de uma linguagem diferente da dele: o tom sarcástico e crítico aparece desta vez na voz alheia, que, ao elaborar um discurso que traz alusão à Última Ceia, numa clara referência intertextual ao texto bíblico, acentua a dupla personalidade de Ralfo, insinuando a conduta dele ora próxima de Cristo ora semelhante a de Judas. Novamente se percebe uma acentuação dupla para caracteriza o personagem, em que valores contraditórios de herói (Jesus) e vilão (Judas) são atribuídos ao mesmo ser. Ao mesmo tempo que isso sinaliza a bivocalidade discursiva, reitera o caráter movediço e ambivalente do narrador-personagem, já expresso na primeira parte da autobiografia quando se autodefine como o “Cavaleiro andante de boas e péssimas intenções” (SANT'ANNA, 1995, p. 13).

Os acontecimentos “inverossímeis e pueris” que Ralfo salienta em sua epígrafe do livro são relatados com cortes de uma voz alheia que se propõe a comentar as atitudes do personagem. A seqüência da narrativa é construída de modo a enfatizar as falsas declarações do personagem através da introdução do discurso de outrem, e assim cada um desses segmentos pertence, do ponto de vista da expressividade e da entonação, a dois contextos que se entrecruzam, a dois discursos: o do narrador-personagem (em primeira pessoa) que relata suas observações: “Se esta fosse uma cidade marítima, me dirigiria imediatamente para o porto” (SANT’ANNA, 1995, p. 13); e a de um outro narrador (em terceira pessoa e revelador das supostas reais intenções do primeiro): “Divagações espontâneas e sem importância de Ralfo, enquanto ele não se manda definitivamente” (SANT’ANNA, 1995, p. 14). A simultânea participação de dois discursos, diferentemente orientados em sua expressão, explica o estilo plurilíngüe da obra e mostra um debate de idéias, num diálogo vivo, sem a necessidade de um acabamento.

Os fragmentos comentados comprovam a alternância da voz discursiva, pois a voz de Ralfo entra em diálogo com a de outrem – outro narrador, chama a atenção não apenas para a ruptura da seqüência sintática e semântica do discurso de Ralfo, mas também para a mobilidade da pessoa que fala no romance. Nessa perspectiva, a narrativa apresenta o diálogo de linguagens que resulta na confluência de pontos de vista distintos, uma vez que predomina o conflito entre as vozes de modo que a harmonia de sentido seja dificultada. Um dos efeitos de sentido do caráter dialógico da linguagem romanesca é a tendência de não priorizar apenas uma visão de mundo e uma linguagem, mas a de pôr lado a lado diferentes perspectivas, deixando a obra aberta a possibilidades distintas de leitura e interpretação.

O entrecruzamento do discurso de Ralfo com o de um narrador em terceira pessoa aparece associado, como nos exemplos citados, à elaboração do discurso de Ralfo. A utilização do discurso indireto livre transparece como recurso de confluência dessas duas vozes díspares. No entanto, essa não é a única orientação da narrativa: há capítulos (como “Alice”, uma reescrita parodística da história clássica de título homônimo) em que a autobiografia não é assinalada pelo discurso em primeira pessoa, mas escrita por uma voz em terceira pessoa que apresenta os acontecimentos da vida de Ralfo e que adquire maior autonomia, pois nesses segmentos a voz limita-se à narração das peripécias do personagem. O foco

narrativo centrado na terceira pessoa não exclui a possibilidade de o discurso pertencer a Ralfo, numa elaboração dúbia que pode ostentar tanto a perspectiva pessoal do discurso em primeira pessoa (Ralfo) quanto o impessoal, característico da voz em terceira pessoa.

O hibridismo da linguagem de *Confissões* não se resume à inclusão de diários na obra (o de Madame X, psicopata). Canções, cartas, relatórios médicos e peças teatrais também fazem parte dessa estratégia dialógica operada no romance não apenas como artifício estético, mas também como índice de reforço da entonação crítica desenvolvida no texto. Uma “*Letra para uma canção a ser cantada enquanto marchamos*” (SANT’ANNA, 1995, p. 39), composta por versos distribuídos em oito estrofes e um estribilho estruturado em quatro partes, introduz o livro II do romance, destinado aos acontecimentos em Eldorado: “As serras cercam as cidades / o mar circunda a ilha / o nome da ilha é Eldorado / Dourada dor: Eldorado” (SANT’ANNA, 1995, p. 39)

Na letra, a forma semântica e lingüística utilizada reforça a interação dialógica dos versos com os “hinos” de exaltação da terra natal e de luta pela libertação, pois, apesar das dificuldades (penetrar em terras virgens, sentir na pele o sol forte, marchar vencendo estradas e rios, como se expõe na letra), o objetivo é estar “libertando o povo de Eldorado” (SANT’ANNA, 1995, p. 39). Construídos por verbos conjugados na primeira pessoa do plural, indicando um ideal coletivo, os versos sublinham a luta integrada dos homens na ilha e, com isso, mostram que à guerra vão inúmeros homens. Os primeiros versos da letra apresentam a cidade onde ocorre o conflito, Eldorado. Sua designação como “Dourada dor”, uma definição que se vislumbra no próprio nome do lugar, antecipa a caracterização do ambiente, cujo contexto gera sofrimento especialmente aos guerrilheiros, que têm de enfrentar na pele o sol forte e o frio das noites orvalhadas. Enfatizando as ações dos que trabalham para a libertação do “povo de Eldorado”, a letra também reitera a referência ao número elevado de combatentes na guerra: “Quinhentos somos nós (...) / e depois duzentos mil / os guerrilheiros de Eldorado” (SANT’ANNA, 1995, p. 40).

A letra da canção pode ser lida como um jogo parodístico e irônico com as canções revolucionárias e com as palavras comumente utilizadas em situações de conflito (marchamos, guerrilheiros, soldados, etc). A utopia surge com a referência ao número de combatentes, contabilizados em duzentos mil. Para Vieira (1993), a

canção faz uso do estereótipo das canções guerrilheiras ao adotar palavras e idéias que remetem à dor, ao marchar, à libertação do povo, mas simultaneamente “Ao clichê soma-se o inesperado, o *nonsense*” (1993, p. 33), pois à luta são recrutados não apenas guerrilheiros, mas vários segmentos da população (como cegos, coxos, estropiados) que tradicionalmente não são inclusos nos grupos de batalha. Do jogo entre o usual e o inesperado surge a representação de situações de guerra e conflito.

Nesses exemplos, as letras das canções servem para introduzir a situação a que Ralfo fora submetido e ao que será relatado em seguida. Elas acentuam o caráter negativo das experiências. O efeito de sentido causado pela intercalação, no discurso narrativo, do estilo em versos é o de sublinhar, através da alteração da linguagem, a perspectiva sombria a) dos guerrilheiros e das famílias que vivem em lugares onde ocorrem lutas, e b) dos homens encontrados à margem da sociedade, em que os mendigos ilustram de forma representativa a marginalidade social, econômica e política de um contexto de sociedade de classes.

Assim como diário e letras de canções corroboram para o hibridismo da linguagem do livro de Sérgio Sant’Anna, a inclusão de uma espécie de tratado ensaístico também reforça essa experimentação estética. A forma não linear e fragmentada com que Ralfo expõe suas reflexões sobre a arte literária está em consonância com o que Adorno (2003b) entende por ensaio. Para o crítico, o ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, pois se revolta contra doutrinas e não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. É um tipo de reflexão que se caracteriza pela condensação de idéias, pela tensão entre a exposição e o exposto e por estar no limite entre arte e ciência, apresentando com autonomia idéias críticas a partir de uma escrita que se vale de atributos estéticos<sup>23</sup>.

O ensaio final presta-se a uma análise dos procedimentos estruturais do romance e a uma paródia de julgamento “judicial”, que pode aludir a circunstâncias em que textos literários foram julgados sob a acusação de se posicionarem contra a moral e os bons costumes. O último livro da obra, “Literatura”, composto por um capítulo de título homônimo, ressalta a confluência na linguagem literária do estilo

---

<sup>23</sup> Em referência ao conceito de ensaio de Adorno, Noyama (2009, p. 11) explica que o ensaio “se posiciona artisticamente sobre a arte, mas sem se entregar a uma forma vazia nem tampouco desconsiderar a importância de que há uma exigência artística no modo de apresentar qualquer idéia. Assim, o ensaio se põe entre ambas as perspectivas (a da forma e do conteúdo), mas também para além delas, sem dívidas com seu passado ou compromisso fechado com seu futuro”.

“ensaio”. Ralfo apresenta o cenário em que seu livro autobiográfico será julgado – “uma espécie de palácio, na cidade de Genebra, terra dos bancos, da placidez, e também da neutralidade” (SANT’ANNA, 1995, p. 229) – perante um público formado de “velhas solitárias e suspirantes”, “estudantes cus-de-ferro”, “professores rabugentos de literatura”, “aprendizes de poetas e romancistas” e “vagabundos de todos os tipos”. No palácio, o narrador-escritor entra com seus originais debaixo do braço, sentindo-se “como um pequeno inseto de Kafka a penetrar sorrateiramente no Palácio da Justiça” (SANT’ANNA, 1995, p. 230) para ser avaliado pela Comissão Internacional de Literatura.

A Comissão profere um interrogatório ao “aspirante a escritor”, questionando a estrutura do livro. Apesar das defesas de Ralfo e das interferências de seu advogado à procura da aprovação da obra de seu cliente, o público, todos os Ministros e o Coro dos Contentes pedem a dilaceração do livro: “TODOS EM CONJUNTO: - Rasga, rasga, rasga” (SANT’ANNA, 1995, p. 239). Ao final do julgamento, o Promotor ordena que o livro seja rasgado. Ralfo, antes que seja obedecido o comando, joga para o alto todas as cópias originais de seu livro e corre.

Nesse capítulo, narrado pelo personagem-escritor, há o diálogo argumentativo que se propõe a emitir um julgamento à obra literária de Ralfo. Escrito sob uma forma próxima ao estilo de “ensaio”, “Literatura” apresenta uma linguagem distinta das usadas ao longo do romance e constitui-se como uma seção destinada à discussão da própria obra de Ralfo - *As Confissões de Ralfo* -, isto é, é um discurso metalingüístico.

Ao mesmo tempo, o capítulo elabora uma referência direta ao trabalho dos críticos de literatura, exemplificado pelos personagens que exercem a função de Ministros em uma alusão também aos processos de censura a artistas e obras durante o regime militar. Nesse sentido, a obra de Sérgio Sant’Anna questiona a atividade da crítica enquanto avaliadora da qualidade e/ou impropriedade literária de um texto. Na perspectiva de Cruz, os episódios de “Literatura” mostram, pela alegoria,

o desprezo de Ralfo-escritor por toda erudição pedante da tradição literária, em especial pela crítica destrutiva, incapaz de apreender o seu livro em sua essência. É como se tentasse abortar do livro o ranço da normatividade clássica que tentou sufocá-lo (CRUZ, 1990, p. 106).

Em *Um romance de geração* e *Confissões de Ralfo*, a intercalação de gêneros sinaliza para a construção da linguagem literária e seus efeitos de sentido. Se o discurso narrativo fosse construído através de uma linguagem homogênea e linear, sem a confluência de diferentes discursos, talvez o tom expressivo dos textos não fosse realçado. A elaboração dialógica da linguagem literária das obras acena para a tendência do romance contemporâneo em manter uma postura ativa e crítica frente a temas e problemas do contexto, não só brasileiro porque não há este fechamento explícito, mas a um contexto mais geral. Para Bonato (1998), a obra do escritor, ao trabalhar com o discurso polifônico, constrói um artifício para expressar os impasses do contexto sócio-político dos anos de repressão, uma vez que a narrativa de Ralfo opõe-se ao monologismo oficial de modo a “remeter às fraturas históricas e às arbitrariedades do regime militar de 1964” (1998, p. 94).

O caráter dialógico e híbrido da linguagem literária é reiterado também no livro de 1997, *Um crime delicado*. Nesta obra, como se expõe a seguir, a expressão de um personagem ligado ao teatro é fator significativo para a confluência de vozes sociais no texto sem haver uma demarcação formal das interações do discurso de outrem na voz de um personagem.

### **2.1.3 A superposição narrativa em *Um crime delicado***

A exemplo do que ocorre em *Confissões de Ralfo* e *Um romance de geração*, *Um crime delicado* também se configura pela interposição de discursos do personagem central, também ligado às artes, desta vez às artes teatrais. Neste livro, Sérgio Sant’Anna traz personagens e tramas que põem o leitor em contato com as artes plásticas atuais e com a crítica de arte. A recorrência a essa modalidade de arte, focaliza em alguém que observa um objeto ou sujeito e depois o “reproduz” em tela, é explicada pelo autor, em entrevista concedida a Beatriz Resende (s.d.), como um estímulo à escrita e como recurso para ampliar a idéia de representação que seus textos desenvolvem:

As artes plásticas, sem que eu possa precisar por quê, exatamente, sempre foram, como o teatro, uma provocação para eu escrever. Eu sempre considerei as artes plásticas as representações mais radicais entre todas as artes, principalmente no século vinte e mais ainda no princípio dele. E elas transmitem aos meus textos um clima de "representação", de plasticidade, de cenário, ao que escrevo (SANT'ANNA, s.d.)

A interação do livro com as artes plásticas, no entender de Alves (2001), parece entrecruzar paródia, em função da referência a tipos e situações característicos da realidade cotidiana a partir do olhar do cronista, e alegoria, pois há representação burlesca do mundo carioca “com a condição de ‘emblema’ (para nos utilizarmos de um termo benjaminiano), com alto poder de condensação, da complexidade de relações de forças e de políticas que se estabelecem no interior desse campo” (ALVES, 2001, p. 7).

É um livro que tensiona ambigüidades, duplas percepções do leitor que “não raro sente-se desconfiado ou confuso” (MESQUITA, 2009, p. 02) diante da fluidez do que lê a partir da visão de um narrador também desorientado – Antonio Martins, que não tem certeza sobre o que teria lhe acontecido, pois não sabe a fronteira que separa fantasia e realidade, sonho e loucura, culpa ou inocência. O narrador caracteriza-se por tentar impor seu olhar sobre os possíveis fatos de sua vida, mas o faz, expondo seus fracassos e poucos sucessos, e, nesse sentido, ele insere-se no rol de narradores que

tentam impor seu olhar sobre o mundo, mas são enganados, se enganam, se enroscam nas palavras e tombam diante de moinhos de vento. Seres declaradamente ficcionais, eles não nos servem como modelos. Por mais que se esforcem, acabam, apenas exibindo seus fracassos, suas dúvidas, seus eventuais sucessos. E explicitam, sobretudo, sua necessidade de readquirir algum controle sobre a própria existência, que parece diluir-se em meio a um emaranhado de discursos (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 118).

A obra baseia-se na narração, em primeira pessoa, de um triângulo amoroso formado por Antônio Martins, um crítico teatral, Inês, uma modelo com deficiência física, e Vitório Brancatti, um artista plástico. É organizada segundo a lógica de um romance policial, com caráter investigativo, uma vez que as informações acerca de um suposto crime (estupro), quem o teria cometido e por que são reveladas pouco a

pouco. Soma-se a esse traço, o discurso crítico do personagem Antonio Martins, apresentando suas análises sobre obras que observa ou a que assiste, bem como um bilhete com certa entonação erótica, o que mostra a presença do discurso dialógico da narrativa.

As cenas relatadas são ambientadas no cenário carioca, especialmente no Largo do Machado, Leblon, Botafogo, Copacabana e Humaitá, onde o personagem central transita, e ilustram o cotidiano contemporâneo de três personagens, com ênfase na perspectiva de Antônio Martins, narrador das cenas e personagem que constantemente faz uma auto-reflexão acerca dos textos que escreve para publicação em jornal:

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. O que não significa que estejamos imunizados contra a sedução das emoções (SANT'ANNA, 1997, p. 18-19).

Através da configuração do narrador-personagem, o livro também se fundamenta na reflexão sobre o papel da crítica, expõe uma crítica à “pretensa racionalidade dos críticos de arte e questiona a distância como condição única para o conhecimento e para o estabelecimento de juízos de valor supostamente isentos” (FIGUEIREDO, 2008, p. 8). Mostra ainda o poder da palavra explorado pelo crítico que, provido de cultura letrada e leituras, arrola um texto duplo que desafia a confiança do leitor, pois, escrito em primeira pessoa e relatando suas experiências, a narração dispõe de uma única versão dos fatos, a de Antônio Martins, sucumbindo às vozes dos demais personagens envolvidos nas ações relatadas e relegando as trocas de diálogos.

Dividida em três partes, a obra inicia com a caracterização dos personagens principais e contextualização do impacto causado por Inês ao crítico Antônio Martins, que se encontra encantado pela jovem com padrões de beleza distintos aos valorizados socialmente:

uma moça com uma perna atrofiada, por quem um crítico teatral, rigoroso diante das imperfeições que identifica nas peças, fica obcecado, já que não consegue controlar, construindo uma convincente explicação racional, o fascínio que a moça exerce sobre ele (FIGUEIREDO, 2009, p. 12).

Essa moça é Inês, que Antônio Martins conheceu na rua e a socorreu de um tropeço ocasionado pela deficiência em uma das pernas. Marca-se pela ausência da voz do artista plástico, Vitório, embora este prepare junto à exposição de sua tela a reação que o crítico deverá ter. O contato do crítico com a obra de arte (uma tela pintada por Vitório Brancatti) é produto das articulações do pintor, mas Antonio Martins não elucida essa manipulação.

Segue-se, na segunda parte, a apresentação da crise de Antonio Martins em função dos textos que escreve e do interesse amoroso por Inês, de quem acaba se aproximando. Nessa seção, Antonio Martins vai introduzindo juízos críticos sobre peças a que assiste, através de um procedimento que não busca situar o leitor; pelo contrário, exige deste uma atenção contínua para discernir o que é crítica do que é relação pessoal. Além disso, Antonio Martins reconhece Inês como um dos elementos da obra de Vitório Brancatti: a modelo pintada por ele no quadro exposto em mostra de obras plásticas. Encerra-se com o ato sexual entre o crítico e a modelo, o que acarreta a ele a acusação de violência sexual (estupro) à Inês, posta na condição de vítima.

A terceira parte do livro concentra-se na referência ao processo de acusação e defesa sobre o suposto crime de violência sexual, como também nas conclusões do crítico, como a de que, tanto na obra de Vitório como no relato, “encontra-se o absurdo, a loucura, da arte, essa tentativa ansiosa, desesperada e às vezes vã, que nos alucina, de à parte toda a vaidade, registrarmos, no breve tempo em que estamos na vida, nossa passagem por ela” (SANT’ANNA, 1997, p. 132).

A motivação de Antonio Martins para elaboração da narrativa está relacionada ao modo como ele vê a obra de arte, como concebe o papel do crítico de arte. Para ler a obra de Vitório Brancatti, o narrador precisa assimilar sua própria trajetória na obra do artista:

O crítico, para falar de si, tem de falar da obra, assim como para referir-se a esta, tem de estar atento à especificidade do que ele, crítico, introduziu na obra como consequência de sua intervenção desejante, o que, em

ultima instância, acaba por constituir-lhe o foco de análise da obra. O que equivale a dizer, a análise da crítica enquanto *incidência* na obra (ALVES, 2001, p. 41).

O crítico é quem caracteriza o artista. Vitório Brancatti é definido como um homem desleixado (com cabelos grisalhos e desgrenhados) e pintor hostil com limitações artísticas sem poder de voz, pois sua fala não aparece no livro, à exceção do depoimento dado no processo contra Antonio Martins. Alves (2001) argumenta que o silêncio dado ao artista é uma forma de dar relevo à obra plástica, que se expressa por si só. Essa obra, apresentada na exposição “Os Divergentes”, é uma tela pintada a óleo, representando um “realismo vulgar” como descreve o narrador. Na obra, aparece Inês despida em um ambiente conhecido: o apartamento da modelo. Sendo vista pela primeira vez na exposição, a visão da obra para Antonio Martins é

uma experiência decepcionante, posto que tal representação destituía-lhe, em princípio, a fantasia para com Inês, dada a maneira abrupta com que o artista a exhibia, mas que, no olhar enamorado do crítico, soava como auto-exibição de Inês para o artista (ALVES, 2001, p. 44).

Na seqüência dos relatos de Antonio Martins, descobre-se uma relação significativa entre o enredo e a capa e contracapa do livro editado pela Companhia das Letras, o que permite reconhecer nesses elementos indícios relevantes para análise do dialogismo na obra. A capa do livro reproduz o quadro “Pigmaleão e Galatéia”, de João Batista da Costa Aguiar<sup>24</sup>, enquanto que a contracapa traz “As Meninas”, do pintor espanhol Diego Velasquez, com algumas alterações em relação à obra original<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> A tela de Aguiar é um diálogo intertextual com a obra de título homônimo do pintor Jean-Léon Gérôme (1890), do final do século XIX. Este artista, em sua obra, recorre a “diferentes signos para ilustrar o amor e a dedicação despendida por Pigmaleão à sua estátua de marfim. É o caso, por exemplo, do detalhe sobre o instrumento de trabalho e os excessos de matéria-prima retirados durante o talhe, que demonstram que, para a perfeição, é necessária uma extensa lapidação e um processo de desenvolvimento da personagem e da obra, dependentes, diretamente, do olhar do artista sobre o material de trabalho” (EDOARDO, 2010, p. 16).

<sup>25</sup> Na tela original de Diego Velasquez, há mais personagens retratados que as da capa do livro, pois neste não aparecem duas meninas (expostas atrás do cachorro) nem uma senhora (que dialoga com a freira). Além disso, no quadro ao fundo do pintor há a imagem do Rei Filipe IV e Dona Mariana, que no livro são substituídos pelo quadro “Pigmaleão e Galatéia”.

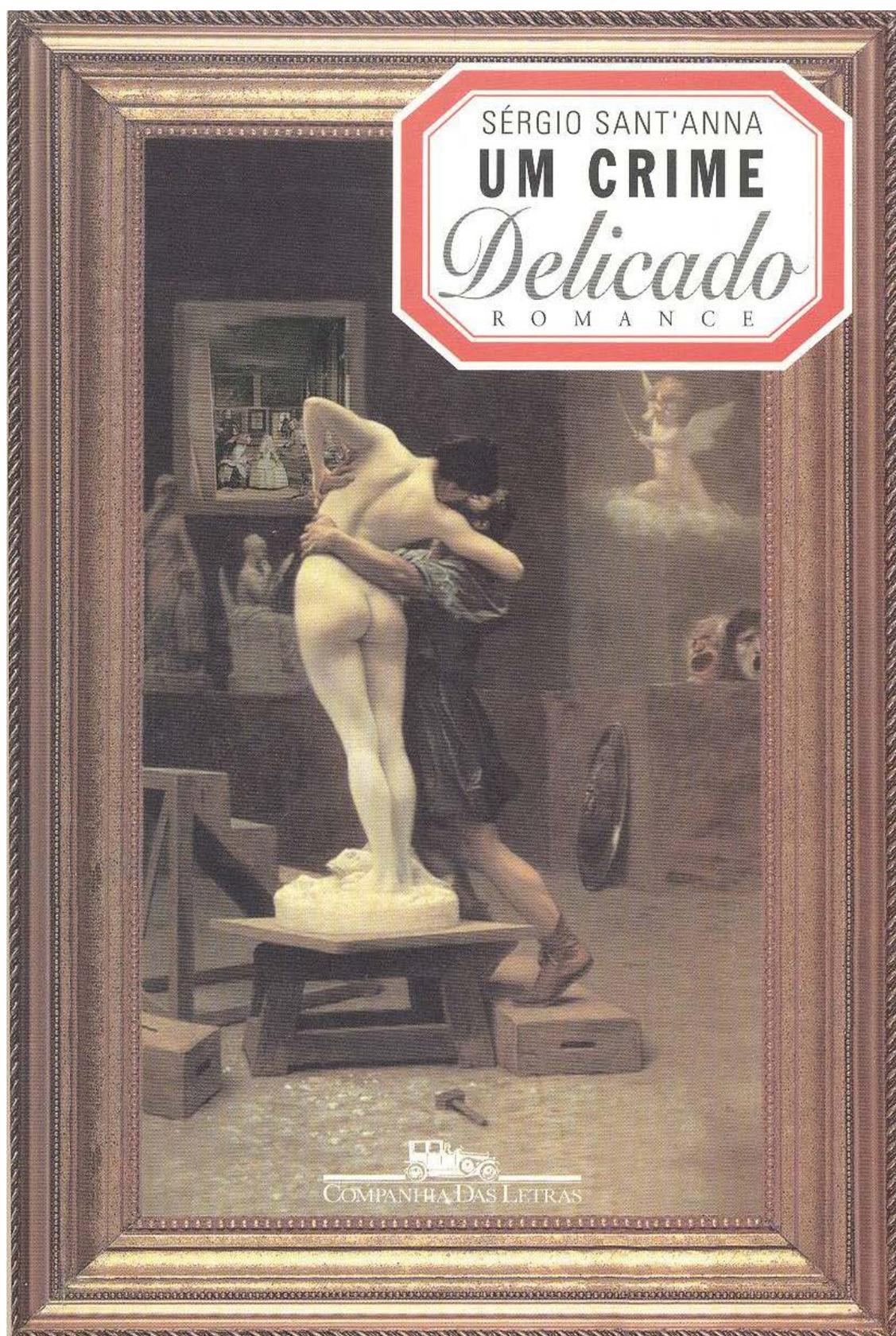
A tela “Pigmaleão e Galatéia” tematiza a cena de um beijo de um homem a uma estátua num cenário que lembra um ateliê<sup>26</sup>, cujas paredes expõem outras obras de arte, incluindo-se esculturas de deuses e anjo (um destes está com arco em mãos, simbolizando uma flechada em direção ao casal do centro – o homem e a estátua). Um anjo, com as flechas, posicionado à direita do quadro pode ser a representação de Eros, “responsável, portanto, por inflamar o espírito dos seres em nome do desejo de possuir e ser possuído pelo outro” (EDOARDO, 2010, p. 17). Eros, no conjunto da tela, pode ser lido como a resposta da estátua a seu criador, uma entrega de Galatéia a Pigmaleão, o que é reforçado pelo beijo entre os dois. Ao fundo, há uma tela que reproduz o quadro “As Meninas”<sup>27</sup>. Todas essas imagens são cercadas, como um quadro, por uma moldura em tons de cobre, assemelhando-se às clássicas molduras de quadros.

---

<sup>26</sup> A presença de um ateliê, espaço destinado ao artista compor sua obra de arte, dispondo de todos os recursos necessários, também é percebido no texto ficcional de Sérgio Sant’Anna, o que reforça a importância da obra plástica na capa do livro. É numa espécie de ateliê que Inês vive, é ali que o pintor Vitorio Brancatti observa-a e elabora suas telas, tornando-se um espaço comum tanto para o artista como para sua criatura. O ateliê na capa funciona como uma espécie de espelho do conteúdo interno da ficção narrada no livro.

<sup>27</sup> Na obra de Jean-Léon Gérôme, a tela representada ao fundo é outra: é a representação de uma narrativa mitológica em que Pigmaleão, ajoelhado aos pés de Afrodite, faz o pedido à deusa para que esta transforme a estátua em mulher-viva (EDOARDO, 2010).

FIGURA 1 – Capa do livro



Correlacionando-se as imagens destacadas na capa com o enredo do livro do escritor, pode-se apontar uma interação entre artes plásticas, revigoradas com novos enfoques, com o texto literário. A imagem enfatizada na capa, em posição central e tamanho maior em relação às demais, narra um beijo entre homem e mulher numa caracterização significativa: a imagem dela remete à estátua, em função de o corpo claro sobre um lápide ostentar a idéia de gesso esculpido pela mão de um artista. É uma imagem que ganha contornos humanos em função do cabelo escuro, muito próximo da imagem convencional, e especialmente do beijo ao homem, que poderia reproduzir a imagem de seu criador. Ela, tal como aparece no quadro, pode ser associada à criatura, a obra empreendida pelo artista.

Mas a estátua não significa apenas uma obra artística. Pode ser lida como a humanização da obra, com a atribuição de sentimentos e emoções humanos, já que a estátua rende-se a um beijo apaixonado. E nesse sentido, reforça-se a tese de que a obra de João Batista da Costa Aguiar é uma referência ao mito de Pigmaleão, um escultor e rei de Chipre que se apaixonou por uma estátua (Galatéia ou Nereida, que se refere a “branco como o leite”) que esculpira na tentativa de reproduzir a mulher ideal. Como a considerava uma obra perfeita, o escultor apaixonou-se por ela e, com pena desse “amor impossível”, a deusa Afrodite transformou a estátua em mulher de carne e osso para sucumbir ao sonho do artista, que acabou se casando com sua criatura e tendo um filho (SPALDING, 1965).

A reprodução do mito pode ser compreendida também como uma forma de sublinhar as relações entre desejo e representação do desejo através da arte, seja ela em palavras ou escultura. A cena expõe nessa perspectiva o desejo do artista em ter uma mulher que idealiza, a satisfação em contemplar a mulher que considera perfeita. Em referência ao mito de Pigmaleão, também exposto por autores gregos como Ovídio no livro *Metamorfoses*, Silveira (2008) acentua o padrão grego de beleza explorado na estátua e o desejo do artista sobre ela:

Pigmaleão toma posse do mármore e como artista ele imagina, esboça, dá forma. Faz surgir da pedra bruta um corpo de mulher nua, bela e delicada como uma deusa (padrão de beleza clássica grega). Ocorre imediatamente uma dinâmica pulsional do personagem que se vê apaixonado pela presença corporal de Galatéia (nome que fora dado à escultura de pedra) (SILVEIRA, 2008, p. 3).

Na mitologia, Pigmaleão é considerado símbolo da capacidade de determinar seus próprios rumos, concretizando planos e previsões particulares ou coletivas. Analogicamente é associado à capacidade humana de comandar seu próprio destino. Pigmaleão e Galatéia exprimem, na tela, um efeito de romantismo, um amor ao extremo por um ser que oscila entre o status de estátua e de mulher viva.

Considerando-se esses caminhos interpretativos, pode-se fazer outra articulação voltada ao sentido que esta capa dá ao enredo do livro de Sérgio Sant'Anna. Pigmaleão, o artista apaixonado por uma modelo de mulher, seria projetado na construção de Antonio Martins, o crítico apaixonado por uma mulher que serve de modelo para composição de uma obra de arte, uma mulher pela qual se sente endeusado, com desejos de possuí-la. Galatéia, a estátua, seria projeção de Inês, modelo coxa que desperta emoções e conflitos na vida profissional e pessoal de Antonio Martins.

Assim como na tela, em que o homem projeta a mulher como um objeto de adoração e contemplação, pode-se ler no enredo do livro de Sérgio Sant'Anna uma projeção similar: Antônio Martins também expõe um olhar contemplativo a sua musa Inês descrita em sua "beleza peculiar" com seus "olhos negros, seus dentes de criança, a pele branquíssima (...) Uma beleza que *aquela* imperfeição só realçava" (SANT'ANA, p. 31-32) e apresenta uma relação de impulso afetivo a ela, uma mulher que exercia poder de sedução sobre Antonio Martins.

Por outro lado, as referências a Inês não permitem concluir se ela responde aos desejos do crítico ou não. Assim como na tela de João Batista da Costa Aguiar, os impulsos carnisais são providos claramente pelo homem e não necessariamente pela modelo-estátua. Constrói-se através dessa associação um jogo de idéias ambivalentes, pois não se tem noção do quanto a modelo se rende ao beijo do artista ou se tudo não passa de uma insistência deste ao contato com sua mulher idealizada e ao mesmo tempo distante de sua realidade.

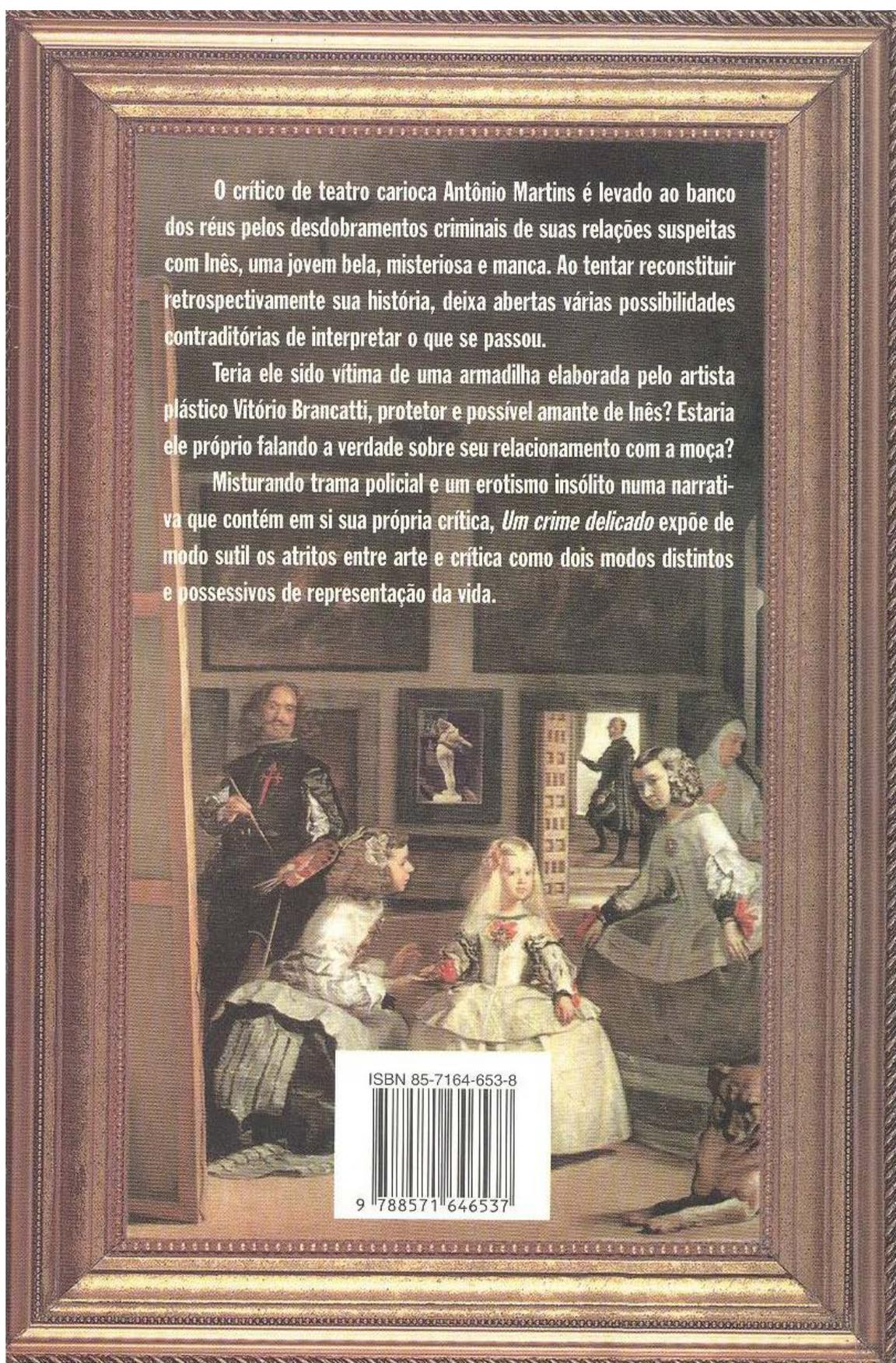
Na contracapa do livro, a reprodução de "As Meninas" traz novamente a figura do artista pintor. Nessa obra, o enfoque recai sobre o pintor que se representa no momento em que pinta um quadro que está voltado para o observador. O modelo, no entanto, não aparece, está projetado no espectador, pois o pintor, de olhar fixo para frente, parece buscar o olhar de quem o observa. Como personagens deste cenário aparecem, no centro, a infanta Margarida, rodeada por duas damas de honor, que são "as meninas", em uma situação familiar com a presença de um cão à

frente e de uma freira ao fundo, que também é ilustrado com a figura de um subordinado<sup>28</sup> da família imperial dos Reis de Espanha, Filipe IV e da sua segunda esposa e sobrinha, Mariana de Áustria. Na obra realista original de Velasquez, as figuras do Rei Filipe IV e Dona Mariana, sua esposa, são projetadas num espelho atrás da Infanta.

---

<sup>28</sup> Essa figura é um homem que entra “em cena e movimenta uma cortina, trazendo mais luminosidade à tela - vislumbramos o camareiro da rainha (aposentador), D. José Nieto, fidalgo ao serviço da câmara-real que vai espreitando através do vão duma porta, no patamar das escadas (NABAIS, 2007, p. 377).

FIGURA 2 – Contracapa do livro



Em relação à reprodução no fundo do quadro “As Meninas” da obra do artista e da estátua, é possível apontar para seguinte correlação:

Quando se olha diretamente para o ponto em que Antônio Martins estupra Inês, logo após aquele reconhecer no apartamento e nos seus objetos a obra de Vitório Brancatti, tem-se aí o equivalente da imagem do quadro que se reflete no fundo de Las Meninas em sua versão reproduzida em *Um crime delicado*. Assim, as persoagens refletidas no espelho no fundo do quadro são, numa analogia com o texto, o crítico Antonio Martins e a modelo Inês Brancatti (ALVES, 2001, p. 48).

Tanto “Pigmaleão e Galatéia” quanto “As Meninas” são representadas como jogos de espelhos, já que uma traz a imagem da outra ao fundo, e são referenciais para compreender por que elas interferem na construção da leitura das cenas do livro. Os jogos de espelhos acentuam a duplicidade das obras plásticas, remetendo à originalidade da obra de Vitório ou a sua reprodução vulgar. Reforçam ainda a ambigüidade do enredo, a verdade ou a falsidade das informações dadas por Antonio Martins.

O livro de Sérgio Sant’Anna caracteriza-se pelo entrecruzamento das linguagens, o que se torna possível pela composição do narrador. Ao discorrer sobre a adaptação do romance de Sérgio Sant’Anna para o cinema, Silva (s.d.) elege o emaranhado de vozes como questão central. Para o pesquisador, a obra é marcada pela “capacidade do narrador autodiegético em transitar entre formas de discurso específicas e, aparentemente, contraditórias: o relato pessoal e apaixonado de seu envolvimento com Inês e o discurso racional e elaborado de sua crítica teatral” (SILVA, s.d.).

Na visão de Silva (s.d.), a superposição de discursos do narrador é uma estratégia estilística que culmina na ambigüidade do texto:

o efeito estilístico do texto está precisamente em misturar essas vozes narrativas que compõem o universo semântico do narrador. Nessa mistura – que perpassa todo o romance – reside a estrutura geral do texto, em que a ambigüidade entre os níveis narrativos sintetiza o conflito interno ao narrador: a sua postura crítica diante dos objetos artísticos, e o arrebatamento que o invadiu após conhecer e se relacionar com Inês. (SILVA, s.d.)

A despeito da estruturação da narrativa, o título *Um crime delicado* pode ser lido como referência ao suposto crime sexual cometido contra Inês, já que nem mesmo o acusado tem certeza dos fatos que teriam motivado o ato, tendo sido talvez ocorrido em comum acordo entre ele e Inês. O crime também pode ser lido como uma metáfora do crítico como um profissional que, na complexa relação entre arte e crítica, deixa-se motivar pelas emoções, pelos sentimentos mais íntimos para a produção crítica, esta distante da objetividade e da imparcialidade requerida. Antonio Martins permite que vivências pessoais interfiram na criticidade ou nos elogios que esboça sobre as obras que analisa. Embora argumente em favor de uma objetividade, o crítico reconhece que seu trabalho não está imune às emoções:

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. O que não significa que estejamos imunizados contra a sedução das emoções. Mas devemos estar em guarda contra elas. Aliás, toda essa divisão é um tanto esquemática, pois emoções podem ser detonadas com o brilho da inteligência e vice-versa” (SANT’ANNA, 1997. p. 18-19)

Há em *Um crime delicado* uma coerência interna: a capa e contracapa “narram” cenas que estão expressas no enredo criado por Antonio Martins, e essa coerência pode ser considerada como elemento de valoração do discurso, levando-se em conta que “o romance é sobretudo um certo teor e um certo modo do discurso e que a sua validade deve ser discutida nestes termos, em função da coerência interna” (CANDIDO, 1973, p. 74-75).

Para compreensão da coerência entre capa e contracapa e conteúdo narrativo, bem como da obra em geral, o livro de Sérgio Sant’Anna sinaliza um elemento importante: o leitor. Este pode adotar uma posição passiva, de ler a história, conhecer o enredo e os personagens, sem completar os vazios e as indeterminações deixadas pelo texto. Em outra perspectiva, poderá optar por interagir com o texto como um todo, da capa à contracapa e assim inferir informações, estabelecer relações em um contexto mais amplo e conhecer um universo heterogêneo, duplo que permeia a obra do escritor, formulando uma

espécie de “esquema virtual”<sup>29</sup> para compreender as lacunas<sup>30</sup> e os pontos de indeterminação propostos pelo texto.

Se o leitor, então, ler apenas o enredo sem correlacioná-lo às informações da capa e contracapa, por exemplo, que permitem a construção de novas relações de sentido à história narrada, e não estabelecer elos com um contexto exterior às cenas narradas, referente às obras artísticas reproduzidas e aos mitos subjacentes a elas<sup>31</sup>, dados importantes para a significação não serão percebidos e, por conseqüência, o valor estético do livro perde-se em parte. Perde-se porque a ambigüidade da narrativa, a dubiedade das palavras do narrador podem ser relegados, assim como os arranjos formais (entrecruzamento das histórias dos mitos com a história de Antônio Martins) podem passar despercebidos aos olhos do leitor menos atento.

Ao leitor cabe a tarefa de associar seu conhecimento prévio (a leitura que já possui, acumulada ao longo da vida) em diversos níveis de conhecimento (lingüístico, textual, de mundo, etc) para compor uma interpretação da obra literária, uma interpretação que “procura pistas formais na obra, antecipa essas pistas, formula e reformula hipóteses, aceita ou rejeita conclusões” (KLEIMAN, 1997, p. 65).

Paulino (2005), ao referir-se sobre a literatura, concebida como uma arte que desdobra um imaginário por meio da linguagem, acentua o papel do leitor como o que tem um campo de liberdade e subjetividade para chegar a uma leitura com “ética literária” que se resume a uma proposta de ler o “estético” do livro. Ou seja, não apenas inferir as informações trazidas pelos personagens, mas estabelecer associações entre o que é narrado e como é narrado.

Essas associações poderiam inferir a necessidade, para a interpretação da obra, de um leitor-modelo. Este, na acepção de Eco (1986), deve ter habilidade de

---

<sup>29</sup> O termo em destaque é utilizado por Compagnon (1999) ao se referir sobre o processo de leitura e o leitor, a quem o crítico atribui uma função especial de levar em conta os conhecimentos e experiências adquiridos e as expectativas e reinterpretções do que se lê para compreender o objeto literário e preencher os vazios que este indica.

<sup>30</sup> As lacunas do texto referem-se aos “vazios, a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo de leitura” (ISER, 1979, p. 88), isto é, indeterminações no texto que obrigam o leitor à construção de sentidos e à reflexão sobre o que não está explícito no texto. Os vazios são, nessa perspectiva, estímulos ao leitor para preenchê-los e projetar-se no texto a fim de descobrir o que não está dito pelas palavras do narrador ou dos personagens..

<sup>31</sup> É importante frisar que, para identificação desses mitos, o leitor deve ter conhecimentos prévios que possibilitem essa identificação e interação. O conhecimento prévio, segundo Kleiman (1997), é fator determinante para a leitura, assim como o conhecimento lingüístico, textual e de mundo, pois permite que o leitor faça inferências com base nas marcas formais do texto e identifique pistas e caminhos para a compreensão.

ler o “não-dito”, compreender o que não está manifestado na superfície do texto em nível de expressão e estabelecer movimentos cooperativos, conscientes e ativos para ir além da significação das palavras. Isto é, preencher os espaços em branco e os interstícios deixados no texto. Além disso, esse leitor caracteriza-se por uma capacidade de desencadear pressuposições, reprimir idiosincrasias e atualizar o texto escrito pelo autor. Segundo o autor, o “Leitor-Modelo constitui um conjunto de *condições de êxito*, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial” (ECO, 1986, p. 45).

A necessidade desse perfil de leitor para articular as pistas deixadas pelo escritor na obra aparece claramente na escolha da capa e contracapa do livro, em função da importância de se associar as informações subjacentes das telas reproduzidas à história relatada no livro. Essa atualização só se torna possível se o leitor recorrer ao seu conhecimento prévio acerca das artes e da mitologia e do conhecimento “lingüístico e de mundo” para captar a intertextualidade, que se acentua entre literatura e artes plásticas à medida que põe em diálogo obras clássicas da pintura à história dos personagens ficcionais. A potencialidade da obra de Sérgio Sant’Anna só poderá ser descoberta se esses caminhos interpretativos forem percorridos.

Mas há de se destacar ainda outro caminho importante para o leitor, que é refletir sobre o título do livro e relacioná-lo ao enredo. Com tópico no “crime”, ato de violência, somado a “delicado”, que minimiza a agressividade do crime ou, numa leitura de mão dupla, conota a perplexidade do crime, o título chama atenção para um empenho em temáticas da violência, como a marginalidade e a exclusão, simbolizadas em *Um crime delicado*, respectivamente por Antônio Martins (crítico sem grande êxito profissional) e Inês (figura fora dos padrões tradicionalmente privilegiados esteticamente). O enredo põe na vitrine cenas problemáticas e contextos periféricos, e, novamente, na junção de fragmentos dispersos, pode-se compor uma representação da imagem nacional, desta vez simbolizada pela violência.

Sob esse ângulo de análise, o leitor tem um papel importante de não se ater ao crime, como num típico romance policial, analisando quem o teria cometido, pois sua função está além: “o leitor de *Um crime delicado* não fica às voltas com a decifração da autoria de um crime. Sua tarefa é organizar as informações passadas por um narrador que confessa suas fraquezas e questiona suas atitudes” (VIEGAS,

2008, p. 25). A obra exige que o leitor recolha as cenas fragmentadas e as recomponha para encontrar significados dispersos às palavras que lê.

## **2.2 Formas da linguagem híbrida como experimentação do fazer social**

Na obra de Sérgio Sant'Anna, o grotesco, o vulgar, o inusitado e o irreverente, em geral, constituem um discurso que se opõe a discursos oficiais e a normas reconhecidas e legitimadas no momento histórico da década de 70, já que, ao pontuar uma linguagem múltipla que permite o entrecruzamento de vozes e perspectivas sociais marginalizadas, *Um romance de geração* e *Confissões de Ralfo* afastam-se do campo de domínio do discurso oficial e autoritário, rompendo a superfície da norma e pondo à mostra seus “latentes subterrâneos”. O exemplo da literatura serve, tanto o formulado por Bakhtin quanto o desenvolvido neste estudo, para mostrar como o discurso literário é capaz de criar condições temáticas e formais para o desmascaramento das estruturas sociais e políticas e, com isso, influir no processo de interpretação crítica da sociedade. A ruptura com o modo convencional de enunciação faz-se, como assinala o teórico russo, através da transgressão, tanto da linguagem quanto dos gêneros discursivos.

Sob esse ponto de vista, as obras analisadas nesta seção são exemplares. *Um romance de geração*, através de uma estrutura complexa, intercala gêneros diversos num só texto, sobrepondo história narrada (o diálogo entre Carlos Santeiro e Cléa) e história de um romance fracassado (a obra que Carlos Santeiro quer escrever). No entanto, essa intercalação é constituída sem que haja limites entre vozes e perspectivas de tal forma que põe em xeque os limites dos gêneros literários, apontando para o híbrido, para as formas múltiplas que mostram a capacidade de a literatura transgredir e desestabilizar o olhar do leitor e da crítica. Em meio a essa complexidade, os contornos de ordem social transparecem ora como pano de fundo ora como motivação para a matéria narrada, interiorizando-se não apenas nos temas, mas também na forma estética.

*Confissões de Ralfo*, assim como *Um romance de geração*, faz transgressões desde o título, que se propõe como autobiografia, mas supera os limites desse gênero, construindo um romance híbrido, no qual se percebe uma narrativa também

justaposta: a história de Ralfo e a história que Ralfo quer escrever. Não há nas vozes do texto indicações da fronteiras entre os acontecimentos de Ralfo e os que ele pretende romancear em seu livro. Fundem-se, portanto, os discursos num emaranhado de idéias e tramas que tornam a linguagem literária um campo fecundo de exposição de perspectivas marginalizadas socialmente.

Já *Um crime delicado* expõe uma interação do diálogo do narrador-personagem com a voz de um crítico teatral, Antonio Martins. Traz a bifurcação de romance-teatro, além de expor o livro como uma tela, já que a imagem da capa e da contracapa, editada pela Companhia das Letras, é a reprodução de quadros famosos que remetem à sensualidade e ao artista, temáticas descritas no texto verbal. Sob esse ponto de vista, o livro de Sérgio Sant'Anna já inicia com um diálogo com outros gêneros.

Em todas as obras, as construções híbridas e o dialogismo servem não apenas para tornar os textos complexos, mas para apresentar, através da opção estética, reflexões de ordem social. A confluência dessas vozes nos livros de Sérgio Sant'Anna pode assumir uma idéia de complementaridade entre os discursos, na medida em que o embate de falas propicia, pela apresentação de visões e linguagens variadas, um significado mais abrangente das abordagens propostas pelo texto literário. Ou seja, o discurso do narrador, ao ser intercalado com o alheio, ganha maior vigor, tanto pela contraposição quanto pelo reforço da tese defendida pela primeira voz. Independentemente da tensão ou da harmonia discursiva decorrente do dialogismo, o efeito de sentido causado pela natureza dialógica da linguagem possibilita um enriquecimento da linguagem literária e, por consequência, da expressividade da obra.

O entrecruzamento dos discursos, assinalado através de entonações distintas que transmitem o discurso de outrem no discurso narrativo, vislumbra um “estranhamento” da voz alheia, pois cada linguagem constitui uma arena em que se defrontam e lutam duas entonações, dois pontos de vista, dois discursos. É nessa perspectiva que Bakhtin afirma que

As palavras e expressões de outrem integrados no discurso indireto e percebidos na sua especificidade (particularmente quando são postos entre aspas), sofrem um “estranhamento”, para usar a linguagem dos formalistas, um estranhamento que se dá justamente na direção que convém às necessidades do autor: elas adquirem relevo, sua “coloração” se destaca

mais claramente, mas ao mesmo tempo elas se acomodam aos matizes da atitude do autor – sua ironia, humor, etc (1995, p. 136).

O estranhamento da linguagem torna-se uma estratégia para chamar a atenção tanto para a construção da linguagem quanto para as questões discutidas, pois essas ganham maior dimensão e, assim, acabam colaborando na construção da(s) perspectiva(s) defendidas no romance. A diversidade de visões de mundo dos narradores desdobra-se na intercalação de diferentes tipos de texto no discurso literário. Diário, carta, canções, roteiro turístico, manifesto, entrevista, “ensaio”, peça teatral são combinados de forma a pontuar a heterogeneidade discursiva e a destacar visões de mundo defendidas pela obra. Ao intercalar diferentes gêneros, o texto de Sérgio Sant’Anna mostra a capacidade do romance em renovar-se em cada etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual, e, nesse sentido, a narrativa romanesca, como formula Bakhtin (1981), acompanha a variabilidade de usos da língua num determinado tempo, criando cadeias discursivas que permitem a vivacidade do gênero:

Por sua natureza mesma, o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, ‘perenes’ da evolução da literatura. O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua permanente *renovação*, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. Por isto, não é morta nem *archaica* que se conserva no gênero: ela é eternamente viva, ou seja, é uma *archaica* com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a *unidade* e a *continuidade* desse desenvolvimento (BAKHTIN, 1981, p. 91).

Em *Confissões*, as tramas são asseguradas pela citação do alheio no discurso. O romance de Sérgio Sant’Anna configura-se dessa forma. Todo o texto poderia ser pontuado para destacar as vozes do discurso direto de Ralfo enquanto narrador, cuja voz se encontra misturada pelas “ondas do plurilingüismo”. Ora impessoal, ora disposta em segmentos compactos, a fala de outrem nunca está nitidamente separada do discurso de Ralfo narrador: as fronteiras são

intencionalmente frágeis e ambíguas, são freqüentemente construídas em um único período ou oração e às vezes constituem apenas pequenos termos, pertencentes a “zonas particulares”. Esse jogo multiforme com as fronteiras dos discursos, das linguagens e das perspectivas é um dos traços que singulariza a obra e mantém viva a perspectiva crítico-social do texto.

A multiplicidade de vozes e de consciências independentes que contribuem para a construção de sentido plenivalente constitui uma das peculiaridades de *Um romance de geração*. Não é apenas a variedade de gêneros discursivos que se desenvolve na narrativa, pois há destaque para a multiplicidade de consciências representada pelas diversas vozes que aparecem ao longo do texto, apresentando seus mundos e posições críticas. Pode-se destacar que, em vez de pontuar uma voz repressora que representa a voz do repressor como se percebe em *Confissões*, a relação de perseguição é assumida por Carlos Santeiro, um escritor fracassado e em crise de produção, como tantos outros no cenário da época de composição do livro.

No romance de 1975, através do discurso de Ralfo entrelaçado pelo discurso de outrem, o plano narrativo da obra adquire uma entonação social com alto alcance crítico, uma vez que a confluência de vozes permite o debate entre perspectivas distintas, sem que haja um fechamento. Os fragmentos da autobiografia de Ralfo, os comentários críticos que Ralfo tece ao relatar cidades e acontecimentos e os julgamentos emitidos pela voz de outrem se corporificam na composição narrativa e assumem um estilo romanesco voltado a questões do âmbito social e histórico.

Um dos méritos dos romances é a composição estética do enredo constituído a partir de combinações de formas discursivas. Olhando por esse prisma, o que se encontra é uma técnica de representação lingüística que valoriza a representação artística dos discursos sociais dentro da prosa romanesca. Sérgio Sant’Anna experimenta nessas obras o que se entende como a relação dialógica da palavra, que permite ao relato a exibição de diferentes focalizações sobre os temas, aproximando e confrontando diferentes visões de mundo que, sem se anularem, externam referências críticas à sociedade e ao contexto de produção do texto literário.

As associações entre gêneros literários e não-literários diversos corrobora para que os romances do escritor coloquem em pauta os modos de representação, questionando-a e, por conseguinte, estruturarem os elementos narrativos para

compor uma visão sócio-histórica de diferentes épocas. Ao refletir sobre a influência do teatro na literatura de Sérgio Sant'Anna, Valério (2008) enfatiza que, por meio do teatro, o escritor “transforma o ambiente de seus livros num local no qual se pode discutir ironicamente o fazer literário e as próprias questões sociais, até porque representar visa um olhar sobre a sociedade” (2008, p. 8). Nessa perspectiva, a introdução do gênero dramático nos livros é um argumento que reforça a tese de o discurso ficcional de Sérgio Sant'Anna investe, através de recursos heterogêneos, na construção de imagens e cenários sociais que transparecem em visões sombrias de uma dada realidade, como já destacado no primeiro capítulo.

A leitura dos livros de Sérgio Sant'Anna, quando elaborada sob a ótica bakhtiniana, dá indicações não sobre os processos interpretativos que podem integrar a mente do receptor, mas sobre as tendências sociais expressas na obra, as quais são resultantes da apreensão ativa do discurso de outrem que se manifesta de formas variadas na linguagem literária de *Confissões de Ralfo* e *Um romance de geração*. A confluência de diferentes vozes e distintos modos de organização do texto literário vislumbra a influência das forças sociais na elaboração do discurso, na medida em que o texto permite o diálogo de pontos de vista e linguagens distintos, impedindo a construção de um discurso monológico e possibilitando um “debate inconcluso”, característico do processo dialógico da linguagem literária.

Além desses traços observados nas obras de Sérgio Sant'Anna (especialmente a construção discursiva, pautada no dialogismo), é possível discutir como elementos de ordem estrutural podem colaborar para a expressão de visões sociais e históricas. Nessas transparece o valor literário, à medida em que a elas são condicionadas estratégias estéticas capazes de trazer para o plano formal questões debatidas tematicamente. Tanto as construções dialógicas como a fragmentação do discurso são fatores de ordem estética que acentuam o desenvolvimento da expressão crítico-social do romance do escritor, pois, a partir desses dois pontos de análise, é possível observar com maior clareza um dos elementos do texto: a crítica social.

É importante assinalar que essa crítica vem acompanhada de atenção à palavra e notadamente “a invenção, a inovação, a experimentação, a plasticidade, o jogo, o interesse pela encenação e montagem da emoção estética” (BONATO, 2003, p. 173), como se aponta na caracterização do autor. Esses traços são matrizes

formais para a composição de uma obra que tensiona na linguagem as tensões sociais e históricas contemporâneas.

Com base nessas premissas, a composição fragmentada dos textos literários do escritor também merece ser investigada, uma vez que a descontinuidade entre as partes e a segmentação discursiva constituem índices de significação importantes. Assim, além de constituir uma marca estética da obra, a fragmentação formal apresenta-se como outro artifício para análise do olhar crítico-social das narrativas de Sérgio Sant'Anna.

### 3 FRAGMENTAÇÃO DA LINGUAGEM

Celebrada como uma das tendências da ficção contemporânea, a fragmentação da linguagem é vista como um dos elementos articuladores das narrativas de Sérgio Sant'Anna. A fragmentação formal dos textos romanescos refere-se à montagem de unidades soltas, não subordinadas a uma disposição linear que formaliza uma seqüência com início, meio e fim claros. Nesse sentido, a estrutura de uma obra pode ser articulada de forma a isolar os capítulos sem haver uma preocupação narrativa de juntá-los: a coerência é, portanto, uma linha a ser recuperada pelo leitor.

Diante disso, a forma da linguagem literária passa a ser observada como um “espiral”, à medida que vagam dispersos os dramas, as ações, os conflitos dos personagens, etc, além de o tempo e o espaço também não terem contornos nítidos. Essas características da linguagem tornam os romances elementos de transfiguração da estrutura tradicional, em que os personagens também assumem novas configurações: “A cada giro as personagens se transfiguram. Caracterizá-las, como se fazia no século passado, não freqüenta as preocupações do romancista. Reduzidas a símbolos, o movimento constrói relações móveis” (SCHÜLER, 1989, p. 53). Essas relações móveis, perceptíveis ao leitor-modelo, definem a natureza fragmentária de personagens, cena e estrutura global das narrativas, podendo ser vista como um elemento significativo de reflexão social.

Na leitura dos textos de Sérgio Sant'Anna, essas rupturas são articuladas ao estrato da realidade social, na medida em que a fragmentação da forma narrativa pode ser vista como uma experiência de retratar na forma estética as rupturas, as desarticulações e os descompassos sociais.

#### 3.1 Fragmentação do discurso

As reflexões sobre as características estéticas das narrativas romanescas do século XX sinalizam para diferentes modos de configuração dos personagens, como reflexo de uma necessária adaptação da arte às exigências do contexto moderno.

As narrativas modernas, incluindo-se especialmente os romances, opõem-se às estruturas tradicionais por abolirem os princípios básicos de temporalidade e causalidade, linearmente ordenados nos textos do século XIX. Caracterizam-se também por definir um discurso essencialmente desarticulado, ou seja, marcado pela fragmentação, o que, além de dificultar a compreensão da ordem causal e da seqüência narrativa, exige novos olhares do leitor e do crítico.

Nessa linha, Adorno (1982) alude a esse processo artístico de fragmentação da prosa literária, articulando este fator formal a condicionamentos extraliterários, ou seja, fatores sócio-históricos que interferem no modo de produção literária. A proposta do crítico é a de discutir as matizes estéticas arroladas pelas obras desse século, correlacionando-as às transformações culturais apresentadas nesse contexto. Sua tese é de que as realizações formais dos textos literários podem remeter a condicionamentos de ordem externa à obra, os quais, diante do desenvolvimento do processo histórico, revelam a necessidade de uma nova figuração da arte.

À proposta do crítico, somam-se as reflexões de Benjamin (1985) e Rosenfeld (1996), que priorizam um estudo sociológico da obra de arte, entendendo esta como um fenômeno social, cuja estrutura estética mantém representações sociais. O diálogo entre as formulações dos autores permite o estudo sobre a desarticulação da linearidade discursiva das narrativas de Sérgio Sant'Anna, remetendo-a à sociedade e ao contexto do século XX, pois a teoria estética de Adorno (1982), as considerações sobre o narrador de Rosenfeld (1996) e o conceito de história de Benjamin (1985) sinalizam para uma ruptura com as estruturas ficcionais tradicionais e para procedimentos "anti-realistas", que marcam os textos do escritor brasileiro.

Adorno (1982) e Rosenfeld (1996) discutem pistas sobre as modificações nas artes ao longo do século XX e elaboram conceitos para a reflexão de traços estéticos que têm caracterizado essa arte. Os críticos chamam atenção para a emergência de novos "moldes" de composição narrativa nesse século, os quais estão ilustrando novos paradigmas sociais e históricos. De acordo com Rosenfeld (1996), há no contexto moderno uma nova abordagem do homem e da realidade, trazendo, nessa perspectiva, novas formas de representá-los:

Mas sem dúvida se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno (ROSENFELD, 1996, p. 97).

Na lógica dos autores, a significação de uma obra de arte não está atrelada apenas às tendências temáticas, pois o tratamento estético dado aos temas constitui também fonte de significação e, portanto, não deve ser desprezado na interpretação de um texto literário. Através de uma concepção dialética, Adorno (1982) desenvolve uma reflexão teórica acerca da necessidade de, no exercício de leitura das obras de arte, não se deter apenas no conteúdo nem apenas na forma – é a combinação forma/conteúdo que constitui as matizes para a interpretação, pois, conforme Adorno (1982), a realização formal também desempenha uma função específica para atribuição de um sentido à arte. Essa posição também é ratificada por Rosenfeld que afirma que a arte moderna não reconhece a realidade mais profunda “apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de uma personagem do romance, mas através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra de arte” (ROSENFELD, 1973, p. 81). Ao discorrer sobre a relação da arte com a realidade empírica, Adorno afirma que a forma estética é um conteúdo sedimentado:

A arte nega as determinações categorialmente impressas na empiria e, no entanto, encerra na sua própria substância um ente empírico. Embora se oponha à empiria através do momento da forma – e a mediação da forma e do conteúdo não deve conceber-se sem a sua distinção – importa, porém, em certa medida e geralmente, buscar a mediação do facto de a forma estética ser conteúdo sedimentado (ADORNO, 1982, p. 15).

Ampliando as reflexões sobre a composição da arte, Adorno (1982) associa a representação artística a fatos sociais, concebendo a obra tanto como um “ente autônomo”, já que os arranjos formais concebem uma significação própria, quanto um “fato social”, pois vê o texto como um elo entre representação e realidade. Para o teórico, as obras de arte apresentam uma ligação com a realidade exterior, sendo que “A ponta que a arte volta para a sociedade é, por seu turno, algo de social” (1982, p. 46) e que a relação da obra com o dado social é mediada pela realização

formal, uma vez que a penetração dos fatores externos é incorporada ao plano estético.

Essa interação entre forma e conteúdo social é discutida pelo crítico não como uma simplista articulação, pois Adorno (1982) menospreza as obras de “engajamento fácil” em que os dados sociais são trabalhados sem rigor formal, apresentando-se de maneira direta na tessitura da obra literária. A tese de Adorno (1982) é a de que adquire valor a obra de arte que trabalha esteticamente os dados externos em sua própria estrutura, pois seu posicionamento crítico “condenara o engajamento direto (do tipo brechtiano) e privilegiou o trabalho crítico com a forma.” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48)

A partir do “conteúdo estético”, as obras de arte podem manter relações com a realidade sócio-histórica, visto que “O momento histórico é constitutivo nas obras de arte” (ADORNO, 1982, p. 207). Essa posição de Adorno (1982) legitima a confluência de fatores externos na composição romanesca, opondo-se, por exemplo, a uma arte pela arte, desprovida de conotações sociais e fruto apenas de uma imaginação estética e criativa. Nessa perspectiva, a visão do crítico, fundamentada na análise literária de textos modernos, mostra uma atenção significativa ao impacto da violência e da indústria cultural nos modos de produção da arte, ilustrando que a literatura (sua forma) é resultado de aspirações sociais e históricas de seu tempo e as quais não pode negar.

Ao discutir problemas de estética e suas relações com o social, Adorno (1982) chama atenção para os episódios históricos das catástrofes e afirma a existência de vínculos entre as experiências de barbárie do século XX e as produções artístico-culturais (como música, teatro, literatura)<sup>32</sup>. Essas relações, mediatizadas através da forma, para alcançar efeito artístico expressivo, devem abster-se da objetividade e da organização lógica e linear, pois a arte que se baseia nesses traços não chega à essência nem alcança sua condição social de modo satisfatório. A tese do autor é de que a obra que fugir à linearidade e a organização tradicional (entendida como os moldes romanescos oitocentistas) tem maior capacidade de reflexão e crítica social, ao passo que os textos que seguem um linha linear e objetiva tendem a “simplificar”

---

<sup>32</sup> Tanto na visão adorniana quanto da benjaminiana, a arte fundamenta-se como um “testemunho” da barbárie, pois todo documento de cultura possui um aspecto histórico ao denunciar a história como história da opressão – arte como porta-voz histórico da natureza oprimida – e um aspecto político amplo que interage com modernas concepções de psique e corpo, com elementos recalcados pela cultura (SELIGMANN-SILVA, 2009).

a obra a uma espécie de “reflexo” puro e simples da sociedade de seu tempo. Nesse sentido, o filósofo destaca que “Quanto mais o trabalho social contido na obra de arte se objetiva e plenamente se organiza, tanto mais soa a oco e se torna estranha a si mesma” (ADORNO, 1982, p. 119).

O ponto de vista adorniano enfatiza a realização formal de uma obra com base nas experiências sociais e históricas, as quais são percebidas como uma sucessão de conflitos. Partindo dessa premissa, Adorno (1982) sustenta a tese de que a obra de arte revela uma tensão interna, que se associa à tensão externa: experiências sociais e/ou históricas que se mostram conflitivas induzem à tensão na estrutura interna da obra de arte, o que dificulta a harmonia e a continuidade dos padrões convencionais de composição. Ao remeter a aspirações de ordem social e histórica, a estrutura de um texto literário, por exemplo, incorpora a tensão externa, visto que “Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas iminentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objectivos, que define a relação da arte à sociedade” (ADORNO, 1982, p. 16).

Uma das premissas do pensamento adorniano (1982) é que o processo histórico não é construído linearmente, já que se configura a partir de conflitos, o que permite ao crítico concluir que há impossibilidade de uma harmonia na sociedade. A sociedade para ele é marcada por conflitos e contradições, em que experiências de barbárie no século XX aparecem como elementos importantes nesse cenário, e ignorar o horror e o sofrimento experimentado pelas vítimas nos campos de concentração nazistas seria impossível nas obras de arte não voltadas ao mero entretenimento, pois participam da sociedade e de certa forma da barbárie, que deve ser lembrada<sup>33</sup>.

Como a arte está intimamente ligada aos condicionamentos da ordem social, as obras que conseguem captar nas suas formulações estéticas esses condicionamentos histórico-sociais não apresentam uma estrutura harmônica, linear e, nesse sentido, rompem com a objetividade, a linearidade e as concepções

---

<sup>33</sup> Franco (2003) lembra que essa perspectiva adorniana sinaliza dois aspectos fundamentais: o da luta contra o esquecimento das barbáries cometidas no século XX e contra o recalque, ou seja, a luta contra a “repetição da catástrofe por meio da lembrança do acontecido” (FRANCO, 2003, p. 352). Nessa linha de raciocínio, a proposta adorniana é a de, através da lembrança, lutar contra a repetição de catástrofes, pois, lembrando o que ocorrera com as gerações passadas, é possível lutar contra a eclosão de novas barbáries, o que confere às obras de arte um valor especial.

tradicionais de composição<sup>34</sup>. Assim, manifesta-se a recusa aos padrões tradicionais de composição não só na estrutura da obra literária, que passa a ser pautada na não-linearidade discursiva, mas também na forma como o narrador representa os “fatos”.

Sem afastar-se de aproximações teórico-críticas sobre arte, sociedade e estética, Adorno (1983) discorre sobre a posição do narrador no romance contemporâneo e mostra que o narrador perde a objetividade, característica dos textos realistas, e não aparece configurado de forma objetiva e linear. Para o teórico, a narração objetiva pressupõe que os eventos sociais e históricos são simples, e, nesse sentido, ao marcar o discurso pela objetividade, o romance distorce a experiência humana, uma vez que ela é complexa e contraditória. A proposta do crítico é a de rejeitar a objetividade dos relatos para que o romance possa representar a essência do processo social da vida: “Se o romance quer permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele tem de renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na sua tarefa de enganar” (ADORNO, 1983, p. 270).

A objetividade da narração é compreendida por Adorno (1983) como um recurso que recusa a expressão das barbáries do século, porque estaria ocultando na estrutura estética os conflitos históricos e sociais. O crítico defende que quanto mais objetivo for o relato, mais se mascara o processo social, pois a objetividade alia-se à idéia de harmonia e da expressão da superfície, distanciando a obra de uma capacidade de reflexão crítica que envolve tanto o conteúdo formal quanto o conteúdo social. Para os romances se concentrarem na narração de como são os fatos, deverão abster-se da superfície e com isso recusar a objetividade. Se as narrativas mantêm a objetividade, continuam desenvolvendo a idéia de sociedade harmônica; se rompem com ela, conseguem mostrar os antagonismos sociais e, desse modo, mostram a capacidade da arte em articular à linguagem a descontinuidade, os conflitos e as contradições da sociedade. No percurso para representar os antagonismos sociais, a obra de arte abole a objetividade, a visão de

---

<sup>34</sup> Essa forma de composição está atrelada à necessidade de a obra de arte apresentar um conflito interno, isto é, pautando-se em uma linguagem não discursiva, a obra deve procurar o conflito entre o que é dito nela e a própria obra de forma a apresentar o irreconciliável. Seligmann-Silva (2009) explica que essa posição adorniana prevê que o elemento imagético, não lógico, da linguagem pode ao mesmo tempo representar a barbárie e apresentar esfera diversa da ideologia. Uma forma de explicitação desse processo é a escrita em forma de ensaio, praticada e teorizada pelo filósofo alemão.

totalidade e a linearidade e mostra as experiências sociais conflitivas a partir de fragmentos, de estilhaços de imagens, uma vez que “A arte de elevada pretensão tende a ultrapassar a forma como totalidade, e desemboca no fragmentário” (ADORNO, 1982, p. 169).

Considerando que a forma do romance moderno “manteve-se habilmente aberta, porque queriam provar que a unidade da forma já não lhes era garantida” (ADORNO, 1982, p. 169), o crítico argumenta que a opção de construção da arte moderna poderia ser chamada de “montagem”, na medida em que os elementos micro-estruturais associam-se à macro-estrutura da obra, de tal forma que há uma coerência estético-social mesmo que aparentemente haja uma ilogicidade ou falta de organicidade. A coerência da obra de arte está na adequação da forma literária ao conteúdo social, representado a partir de referências esparsas, e na diminuição da distância entre o narrador e os fatos narrados.

Ao pontuar que “os fragmentos como suas formas privilegiadas de expressão” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 42) são atributos de uma narrativa crítica, Adorno (1983) considera que o romance contemporâneo busca captar a essência a partir da “infração da forma”, ou seja, uma recusa às fronteiras entre o comentário e a ação, mantendo uma nova relação com o leitor. Contrariando a perspectiva tradicional em que havia uma distância entre o narrador e os fatos, no romance do século XX a relação com o leitor “varia como as posições da câmara do cinema: ora o leitor é deixado de fora, ora guiado, através do comentário, até o palco, para trás dos bastidores, para a casa das máquinas” (ADORNO, 1983, p. 272). O leitor passa a ter uma nova função: a de articular os fragmentos narrativos dispersos para compreender a matéria narrada, já não objetiva nem linear.

A facilidade de leitura, comum em textos lineares, é trocada pela “cultura” do choque não apenas do conteúdo narrado, mas também do modo de representá-lo. A tranqüilidade do leitor ao entrar em contato com a obra passa a ser substituída por choques, como exemplifica a leitura adorniana da literatura de Kafka. Este, ao romper com a tranqüilidade contemplativa do leitor diante da coisa lida, apresenta em seus romances uma resposta “a uma condição do mundo em que a atitude contemplativa virou escárnio total, porque a ameaça permanente de catástrofe não permite a mais ninguém a observação desinteressada, nem mesmo a reprodução estética” (ADORNO, 1983, p. 272). Recusa-se, nessa ótica, a leitura contemplativa e

adota-se uma posição mais atenta capaz de captar, na essência da forma, as condições de mundo e a barbárie.

Para que a obra revele a essência de acontecimentos, é preciso haver um encurtamento da distância entre o narrador e os fatos relatados, o que se dá através de um fecundo trabalho com a forma. A representação da “essência” tornar-se-á possível quando a obra “furar o contexto de primeiro plano e expressar o que lhe é subjacente” (ADORNO, 1983, p. 272). As alterações na configuração do narrador, não composto com traços claros nem com uma linguagem que obedece à organicidade linear e harmônica, corroboram para a instabilidade da posição do narrador. Este, incitando continuamente a atenção do leitor e exigindo deste postura ativa, recusa um enfoque único e fechado, fragmenta as cenas e impede uma leitura definitiva porque preza pela abertura e pela multiplicidade de leitura da matéria narrada.

A teoria adorniana associa forma estética a problemas da vida política e aponta caminhos para a compreensão da fragmentação formal e das rupturas com as convenções tradicionais de composição. Esses recursos utilizados nas artes modernas são avaliados como elementos para uma crítica às formas de desumanização e violência nas experiências sociais do século XX, os quais aparecem tanto na linguagem quanto na configuração dos personagens. Assim como o discurso narrativo mostra-se subjetivo, não linear e fragmentado, a construção do sujeito apresenta uma roupagem similar: os personagens, ao invés de serem planos, são totalmente esféricos e de caráter não definitivo. Isto é, a cada passo narrativo podem apresentar uma ou outra faceta que os impede de ter um contorno nítido e totalizante. Sua performance é também índice de reflexão sobre a contraditória sociedade.

Ao referir-se à noção de sujeito, Adorno (1982) faz referência à recusa da visão totalizante da obra de arte moderna. Contrapondo-se aos conceitos hegelianos de “totalidade” e “unidade”, o teórico de Frankfurt postula a suspensão de uma totalidade subjetiva, dotada de unidade, e passa a “trabalhar com uma concepção de sujeito necessariamente processual, incompleta, em andamento, e por isso sempre aquém da unidade totalizada” (GINZBURG, 2003, p. 64). Nesse sentido, os conflitos e antagonismos da História “não têm como horizonte uma totalidade unitária que supera contradições. Esses antagonismos nos levam à experiência da fratura, da

incongruência, de um movimento inquietante e nunca completo” (GINZBURG, 2003, p. 64).

A linguagem não objetiva e nem baseada nos padrões tradicionais é resultado da impossibilidade de se contemplar uma visão totalizante. Para Adorno (1982), romances (e também os poemas) devem ultrapassar os caminhos convencionais de expressão para representar a sociedade fundamentada em conflitos. Uma linguagem convencional se limita à superfície, enquanto que a não tradicional possibilita uma tensão interna que é significativa em relação à tensão externa. Em um contexto marcado por conflitos, como no século XX, a obra de arte pode elaborá-los como experiência estética. Nesse sentido, ao se referir à tese adorniana, Ginzburg (2003) explica que um estranhamento da forma é necessário para que o texto literário possa representar os antagonismos sociais:

A obra de arte, ao provocar choques, perturbações, transtornos de percepção, estará evocando o necessário estranhamento que deve reger as condições de percepção da realidade social, uma vez que esta se constitui como antagônica, dotada de impasses não resolvidos que se potenciam constantemente (GINZBURG, 2003, p. 66).

Para Adorno (1982), existe uma necessidade de ruptura com as convenções de linguagem, com a estrutura narrativa e com a configuração do sujeito para que as experiências sociais do século XX sejam plenamente problematizadas na obra de arte. Ao considerar que os condicionamentos sociais são antagônicos e contraditórios, a representação artística dessa experiência se propõe à fratura e ao fragmento da forma literária, cuja composição menospreza uma ordem social conformista e impede uma visão de totalidade da experiência. Sob este ponto de vista, os discursos de narradores e personagens passam a desenvolver os enredos de forma diluída, aos poucos em imagens esparsas sem preocupação com a unidade temporal e/ou espacial, pois o estilo fragmentário é um dos reflexos da arte que se propõe a problematizar as experiências sociais. Nessa perspectiva, os textos literários, ao adotar os fragmentos de imagens, descontinuidades formais e temáticas, instabilidade do narrador, estão negando a noção de totalidade, pois se tem uma visão singular sobre os fenômenos, e a unidade da forma, já que esta é

composta de recortes e dissonâncias da linguagem e do modo de narrar. Em relação a esse enfoque, Adorno argumenta:

A arte de elevada pretensão tende a ultrapassar a forma como totalidade, e desemboca no fragmentário. A indigência da forma deveria expressamente acabar de se fazer sentir na dificuldade da arte temporal; na música, no chamado problema do final; na poesia, na questão do desenlace que se torna até Brecht, cada vez mais crítico. Uma vez desembaraçada da convenção, nenhuma obra de arte pode já manifestamente concluir de modo convincente, enquanto que os desenlaces tradicionais apenas procedem como se os momentos singulares se associassem com o ponto final no tempo para constituir a totalidade da forma. Em numerosas obras da modernidade que, entretanto, formam objeto de ampla recepção, a forma manteve-se habilmente aberta, porque queriam provar que a unidade da forma já não lhes era garantida (1982, p. 169).

A recusa à unidade associa-se à relação entre forma e conteúdo social num contexto de conflitos. A obra de arte, como “escritura da História”, opta pela descontinuidade da forma, pela fragmentação para expressar os antagonismos sociais e, através dessa estratégia, distancia-se não apenas da concepção historicista e da ótica tradicional de composição artística, mas também da abordagem realista. Nessa perspectiva, diante da sociedade em conflito, a elaboração formal passa a ser consolidada pelo estilo da ruptura. A experiência estética, inseparável da realidade, não consiste na harmonia, na problemática unidade entre forma e conteúdo, interior e exterior, indivíduo e sociedade. Os traços que definem o texto são marcados pela dissonância, pelo fragmento. Na visão de Adorno (1982), as obras de maior qualidade são as que conseguem filtrar na tessitura do texto (fragmentado) os conflitos sociais.

A ausência de harmonia entre sujeito e sociedade, por exemplo, é índice que mostra o cuidado do artista ao compor uma obra que articula os conteúdos estético e social. Conforme explica Merquior (1969), a arte autêntica de que fala Adorno (1982) define-se pelo estilo não harmônico, “porque a harmonia seria mentirosa”, e assim “A essência do estilo é o fragmento rebelde: o pedaço irreduzível onde a hipócrita homogeneidade da forma, cúmplice da ordem social, é denunciada pelo anticonformismo da arte” (MERQUIOR, 1969, p. 53). O anticonformismo da arte é, então, percebido na estrutura fragmentária.

Conforme a proposta adorniana, os grandes artistas preferem a ruptura à harmonia porque esta consiste em ocultar as contradições sociais, e, além disso, a adequação da arte ao mundo desencantado do século XX não condiz com a estética da harmonia. A desarticulação da forma traduz na obra as relações sociais, isto é, o contexto estético contém as fissuras da sociedade. Como o registro do mundo só se traduz pela forma, a arte moderna, enquanto produto da sociedade conflitante, preza pela dissociação da forma: o movimento da dissociação formal insurge contra a unidade e acentua o dilaceramento e as imagens de catástrofe do mundo. Esse processo, ao mesmo tempo em que contribui para a determinação do caráter enigmático da obra de arte, distanciando-a da reificação, confere à obra uma potencialidade crítica.

Essas considerações de Adorno (1982), um dos críticos mais importantes da Escola de Frankfurt, que designa “a institucionalização dos trabalhos de um grupo de intelectuais marxistas, não ortodoxos, que na década dos anos 20 permaneceram à margem de um marxismo-leninismo ‘clássico’, seja em sua versão teórico-ideológica, seja em sua linha militante e partidária” (FREITAG, 1988, p. 10), encontram diálogo nas reflexões de Benjamin (1985), cujos ensaios alertam para o acúmulo de catástrofes, que configuram as ruínas da História, e para a forma de representação estética dessas experiências sociais e históricas. Ambos discutem as tendências das artes modernas e procuram construir uma “teoria social”, baseada nas relações entre obra de arte, sociedade e momento de produção cultural.

Em perspectiva teórica semelhante à de Adorno (1982), Benjamin (1985) entende que a sociedade e a cultura do século XX são marcadas por violência e barbárie, pois “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (1985, p. 225)<sup>35</sup>. Para o autor, o passado, metaforizado pela imagem do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee<sup>36</sup>, constitui-se de “uma

---

<sup>35</sup> A tese benjaminiana pontua que todo documento da cultura é uma espécie de registro de barbárie, pois não há como excluir do registro as barbáries que assolam o século XX, e este é um conceito significativo na obra do pensador judeu: “Com Benjamim, aprendemos que cultura é a partir do século XX, toda ela como que transformada em um documento e, mais ainda, ela passa a ser lida como *testemunho da barbárie*. Esta noção é essencial porque, com esse autor, vemos não apenas uma tremenda expansão nos critérios de seleção, como também a afirmação radical de interpretar esses documentos. Sua teoria da história e da cultura descortina o passado e suas ruínas, sobre as quais construímos nosso presente, como um único e gigantesco arquivo” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 51).

<sup>36</sup> A tela de Klee é, no ponto de vista de Benjamin (1985), um emblema da História, caracterizada como sedimentação de ruínas simbolizada pelo “anjo novo que (anjo-demônio da modernidade) não vê nem a salvação, nem o progresso da humanidade, porém o horror das cidades destruídas numa

catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína” (BENJAMIN, 1985, p. 226), que vai interferir no processo de representação artística. Ao aderirem à vertente sociológica, os críticos articulam o processo de escritura literária ao processo histórico, que, na ótica dos ensaístas, é marcado por uma sucessão de catástrofes.

Os acontecimentos históricos que marcaram com violência e opressão os povos não valorizados pelos nazistas, como os judeus, devem, na ótica dos autores, serem rememorados, mas não a partir do olhar da História oficial, da ênfase aos grandes feitos, devem ser lembrados a contrapelo: dar voz aos anônimos, ao que a História oficial não sabe o que fazer. Mas para que isso se torne possível o narrador deve assumir uma postura complexa, pois, segundo a ótica dos pensadores, “tal história não pode ser o desenrolar tranqüilo e linear de uma narrativa contínua” (GAGNEBIN, 2006, p. 54), e assim a atenção ao narrar passa a ser um ponto importante de observação à forma discursiva. Enquanto Adorno (1982) discorre sobre traços específicos das obras de arte modernas, Benjamin (1985) aprofunda o debate sobre a concepção de história, entendida tanto como um conjunto de eventos quanto a sua própria escritura. A concepção de história benjaminiana pauta-se na oposição entre a perspectiva do historicismo e a do materialismo dialético.

De acordo com o pensamento benjaminiano, o historicismo escreve uma história universal através de um procedimento aditivo que “utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio” (BENJAMIN, 1985, p. 231). Elaborado sob o ponto de vista dos vencedores e ocultando a luta de classes, uma vez que a ordem lógica oculta os antagonismos da história, o historicismo “une-se ao pragmatismo de origem hegeliana vulgar, que entretanto pretendia combater, transformando o sucesso em prova de validade histórica” (GAGNEBIN, 1982, p. 65). Contemplando a visão burguesa dos fatos históricos, o historicismo procura refletir o passado através de uma identificação do historiador com o seu objeto, mas sem apresentar questionamentos sobre o modo como a história foi narrada ou a maneira como ela se realizou. Além disso, na visão historicista, a história é um continuum linear e homogêneo, e o seu processo de exposição induz à percepção conformista

---

sucessão interminável de catástrofes” (ROSENFELD, 2006, p. 198). Benjamin (1985) vê o anjo como uma metáfora da impossibilidade de se minimizar, fazer parar o horror que assola a humanidade, e, nessa perspectiva, todos são espectadores, fragilizados e desamparados mediante a destruição (metaforizada na tempestade que desfigura o anjo no quadro de Klee).

dos fatos, uma concepção conservadora que traz a ideologia da classe dominante adotada pelo proletariado.

O materialismo dialético, no processo de transmissão da cultura, opta por “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1985, p. 225), isto é, faz um percurso inverso das narrativas com visão totalizante e linear dos fatos históricos. Os textos pautados no materialismo resgatam a história a partir de pequenos fatos que a constituem, preservando a memória dos episódios históricos para que as barbáries não sejam repetidas. Para o pensador alemão, a concepção materialista possibilita a expressão da história dos vencedores e dos vencidos, diferentemente do investigador historicista que estabelece uma relação de empatia como o vencedor de forma que “A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores” (BENJAMIN, 1985, p. 225).

Benjamin (1985) acredita que as obras de arte, para se posicionarem de maneira crítica frente aos fatos históricos do século, devem optar pela vertente do materialismo dialético. Na sua concepção, o historiador materialista “renuncia a desfilar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário” e “capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada” (BENJAMIN, 1985, p. 232). Nessa ótica, a função do historiador materialista é a de “saber ler e escrever uma outra história, uma espécie de anti-história, uma história a ‘contrapelo’, como diz, ou ainda a história da barbárie, sobre a qual se impõe a cultura triunfante” (GAGNEBIN, 1982, p. 66). O processo de escritura dessa “história a contrapelo” não se isenta da barbárie, uma vez que “O historiador materialista não pretende dar uma descrição do passado ‘tal como ele ocorreu de fato’; pretende fazer emergir as esperanças não realizadas desse passado, inscrever em nosso presente seu apelo por um futuro diferente” (GAGNEBIN, 1982, p. 67).

Além de sinalizar uma visão da história sob a perspectiva dos vencidos e inovar o modo de representá-la, a perspectiva materialista tem outro papel: o de lutar, através da temática da barbárie e da estética da arte, por uma não repetição de eventos históricos traumáticos como os de guerras, violência e tortura que definem, na visão benjaminiana, a história do século XX como um processo de barbárie, de ruína sobre ruína.

Compartilhando com a tese de que as obras literárias interagem com seu momento histórico não apenas através dos temas, mas também através das opções

estéticas, o conceito de materialismo histórico é importante para compreender como as experimentações formais das narrativas de Sérgio Sant'Anna representam essa "história a contrapelo". As narrativas selecionadas para análise foram produzidas de 1975 a 1987, um período que intercala regimes ditatorial e democrático na história brasileira, e apresentam estilos fragmentários com sujeitos cambiantes, que não se ocupam em descrever os fatos, porque preferem que o leitor os articule. Esses fatores permitem um diálogo com a perspectiva das teorias adorniana e benjaminiana.

Para Benjamin (1985), o narrador não tem a tarefa de explicar tudo nem a de apresentar os acontecimentos numa única versão e, assim, "ao invés de encerrar o passado numa interpretação definitiva, reafirma a abertura de seu sentido, seu caráter inacabado" (GAGNEBIN, 1982, p. 70). A escritura de uma anti-história busca a reapropriação de um fragmento da história ocultado, resgatando-o para conservá-lo e libertá-lo, e, nesse processo, a história é apresentada como um processo de fraturas e conflitos, aberto e inacabado, possível de ser lido sob diversos pontos de vista.

A perspectiva benjaminiana considera a história em constante construção e, por isso, aberta, impossibilitando uma interpretação definitiva, tal como se pode observar nas narrativas de Sérgio Sant'Anna. A escritura da história, ao retratá-la como um processo linear e contínuo, identifica um passado "vazio e homogêneo", como faz a concepção historicista. Considerando o autor como produtor, Benjamin (1985) sugere que a formulação narrativa deve estar atrelada à concepção de história sob o ponto de vista do materialismo dialético; isto é, a forma de exposição da história deve ser pensada enquanto forma adequada para a representação da anti-história, do ideal materialista, que não tem por meta uma exposição homogênea nem contínua da história. Nessa perspectiva, o processo narrativo de contar a história, concebida de ruínas sobre ruínas, concentra-se num movimento de abertura na própria estrutura narrativa.

A fragmentação do discurso narrativo e o abandono à linearidade podem ser analisados como recursos para contemplar a visão materialista dos fatos. Recusando-se à ciência historicista, Benjamin (1985) defende a tese de que a composição da narração deve acompanhar as fissuras da história e assim montar o relato a partir de "pequenas peças", cuidadosamente combinadas, para apresentar o momento singular. Nessa direção, a linearidade é rompida, visto que a concepção

de história e sua escritura devem apontar para os acontecimentos esquecidos e assegurar um impacto ao relatar as catástrofes que moldam a história deste último século e assim sacudir a idéia de um continuum linear e homogêneo.

As discussões de Benjamin (1985) incitam a reflexão sobre as narrativas modernas, na medida em que sugerem que, para compor uma relação com a história, os textos devem abandonar os pressupostos de composição historicista e priorizar a concepção materialista dialética. Nessa linha de raciocínio, pode ser estabelecido um diálogo entre a proposta de Benjamin (1985) e a de Adorno (1982) quando este discorre sobre alterações na arte contemporânea, uma vez que os filósofos acenam que a arte moderna caracteriza-se por romper com o estilo convencional de narração. As rupturas, conforme a teoria da Escola de Frankfurt apresentada pelos dois autores, dirigem-se em favor de uma concepção materialista de história e da necessidade de uma recusa à linguagem e à estrutura lineares. No caráter fragmentário e na interrupção do discurso linear surge uma relação da arte narrativa com a história.

A associação entre história/condicionamentos sociais e escritura estética é percebida nas opções formais e nas tendências conteudísticas das narrativas. Com base nessa premissa, a fragmentação da forma narrativa constitui estratégia de expressão dos estilhaços da história e de ruptura com os modelos tradicionais de composição. À fragmentação imagética e estrutural das obras literárias corresponde o ideal da arte materialista proposto por Benjamin (1985). No estudo do romance, a instabilidade do narrador e a ruptura com a estrutura linear da composição literária podem ser consideradas indícios de uma perspectiva convergente ao pensamento teórico de Adorno (1982) e Benjamin (1985). A experiência de ruptura com as formas tradicionais do gênero romanesco, o hibridismo, a ambivalência do sujeito, o choque da linguagem são artifícios que apontam uma reflexão sobre o processo histórico e sobre a configuração da arte narrativa de Sérgio Sant'Anna.

Exigindo maior atenção do leitor, a estética do fragmento na composição romanesca se relaciona com uma percepção perplexa sobre experiências sociais e, juntas, constituem um recurso estratégico para associar de modo adequado forma/conteúdo, tendência politicamente correta com tendência literária, uma vez que, como enfatiza Benjamin, “a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário” (1985, p. 121). As teses de Adorno (1982) e Benjamin (1985) estimulam níveis de

reflexão atrelados à configuração das obras de arte literária, visto que seus ensaios contribuem, de maneira decisiva, para uma interpretação sociológica dos romances de Sérgio Sant'Anna, entre estes *Confissões de Ralfo*, *A senhorita Simpson* e *Simulacros*.

### 3.1.1 Princípios fragmentados: *Confissões de Ralfo*

A fragmentação da forma é componente básico dos livros como *Um romance de geração*, *Simulacros* e *Confissões de Ralfo*, em que o discurso e a seqüência narrativa não linear passam a ser indícios de expressão de uma sociedade também segmentada. Nessas obras, a fragmentação opera em dois níveis de significação: como recurso estético que contribui para a singularidade narrativa e como meio de representar uma sociedade já não mais harmônica, mas em crise, em que sujeitos desestabilizam-se e, por conseguinte, sua constituição já não se adapta a uma percepção não fragmentada.

Além disso, as sugestões dadas pelo narrador ao abordar o caráter transitório da arte e suas significações podem assinalar um cuidado no labor literário. A escritura dos livros citados acima de Sérgio Sant'Anna parece exemplificar considerações de Poe (1997) quanto à “filosofia da composição”. Para o poeta-crítico, um poema deve primar por uma construção que apresenta sugestões de sentido para as combinações de palavras e temas, de modo a constituir uma obra complexa, ressaltando-se do excesso de indicações de sentido. Ao manejar os assuntos do texto,

Duas coisas são invariavelmente requeridas: primeiramente, certa soma de complexidade ou, mais propriamente, de adaptação; e, em segundo lugar, certa soma de sugestividade, certa subcorrente, embora indefinida, de sentido. Esta última, afinal, é que dá a uma obra de arte tanto daquela *riqueza* (para tirar da conversação cotidiana um termo eficaz) que gostamos demais de confundir com o *ideal* (POE, 1997, p. 920).

A sugestividade a que se refere o crítico é convergente à idéia de fragmentação do discurso, pois ambos traços conferem ao texto literário uma riqueza formal ao conteúdo narrado. Para efeito de análise da fragmentação, esta seção aborda reflexões sumárias sobre três romances de Sérgio Sant'Anna, iniciando por *Confissões de Ralfo*, cuja apresentação já foi destacada nos capítulos antecedentes.

A sugestividade da narrativa e as insinuações de Ralfo convergem para a perspectiva de elaboração literária defendida por Poe (1997). Ao invés de o narrador desenvolver explicitamente os enfoques do texto, articulando de forma contínua os capítulos e mantendo em Ralfo um discurso univocal, a opção é a de suscitar leituras e não inferi-las diretamente. As articulações entre temas e formas de sua exposição devem ser feitas pelo leitor e pelo crítico, com base nas pistas dadas pelo texto, nas associações de idéias. Isso traria, na perspectiva de Poe (1997), a “riqueza” literária, que, no caso da obra do escritor carioca, parece referir-se também à sugestividade.

A configuração estrutural da obra de Sérgio Sant'Anna, pautada no dialogismo e na fragmentação, ratifica, no cenário da literatura brasileira, as alterações do romance moderno, tal como propõe Rosenfeld (1996). Centrado na vida de um personagem real ou imaginário – Ralfo –, o texto do escritor articula-se de modo a compor uma autobiografia que rompe com as estruturas ficcionais tradicionais, especialmente na elaboração da voz narrativa que oscila como uma posição de câmera segundo a tese de Adorno (1982) ao discorrer sobre a posição do narrador no romance contemporâneo. Além desses fatores, a estratégia narrativa parece se concentrar no que Benjamin (1985) postula como concepção materialista da história, na medida em que a escritura da história é feita “a contrapelo”, situando-se na abordagem de acontecimentos que não devem ser esquecidos e na recusa ao estilo linear.

Ao longo do romance de Sérgio Sant'Anna, são encontrados vários exemplos que comprovam as afirmações anteriores. Na abertura do livro, aparecem as primeiras indicações que mostram a ruptura da obra com a estética tradicional e a preferência pela fragmentação da forma narrativa. A inclusão de prólogo, roteiro, epílogo e nota final é um dos principais fatores de ruptura com a estrutura convencional, uma vez que eles sinalizam uma espécie de linguagem

cinematográfica de teor “explicativo” da natureza da narrativa, embora as informações contidas nesses textos não devam ser aceitas como verdade absoluta.

No primeiro contato com o texto literário, a observação recai sobre o prólogo, seguido pelo roteiro e pelo sumário, cujas informações procuram situar o universo ficcional do romance, apontando que a obra surge de “uma inquietação crônica” e do desejo de transcendência através da “arte” (SANT’ANNA, 1995, p. 5) e dando pistas que a leitura do texto será melhor desfrutada se os livros forem lidos “como unidades independentes” (SANT’ANNA, 1995, p. 7). O prólogo ilustra a primeira referência à elaboração fragmentária do texto: “E também esta autobiografia, como todas as outras, advirto, é composta de fragmentos selecionados de uma existência. E a própria seleção de fragmentos seria uma forma de deturpar a verdade” (SANT’ANNA, 1995, p. 6). A inclusão do prólogo traça um estilo de ruptura com as estruturas ficcionais tradicionais, na medida em que define a natureza da obra como seleção de fragmentos que não necessitam estarem amarrados.

A indicação do prólogo é reforçada pelo roteiro. Numa referência à linguagem cinematográfica, o roteiro do romance sinaliza dados que explicam a estrutura do texto, sugerindo a autonomia dos episódios que compõem as trinta e duas partes distribuídas nos nove livros: “Além do prólogo, epílogo e nota final, as *Confissões de Ralfo* compõem-se de nove pequenos livros. Possuindo muitas vezes um tênue e até suspeito relacionamento entre si, possivelmente esses livrinhos serão melhor desfrutados como unidades distintas” (SANT’ANNA, 1995, p. 7). Para Carvalho (1981), ao assegurar uma relativa autonomia das partes, a presença do roteiro no texto do escritor “Assegura a desautomatização de uma perspectiva romanesca tradicional, centrada em uma trama contínua e fortemente armada” (1981, p. 38). A sugestão do roteiro pode ser aceita, mas não significa que a leitura em conjunto dos “livrinhos” não proporcione uma articulação significativa em termos de interpretação, pois, a partir da combinação dos livros, podem ser recuperados elementos importantes para construção da perspectiva crítica que transparece no texto.

O romance de Sérgio Sant’Anna apresenta uma estrutura narrativa desenvolvida em nove livros, sendo que a relação entre eles não mantém uma continuidade, visto que o movimento da autobiografia não busca traçar uma unidade entre as partes, mas pelo contrário visa a conciliar uma pluralidade (de formas, temas e sentidos). Não há também estrutura uniforme nos livros: além de cada um discorrer sobre um tema, cada livro traz uma forma de composição (uns priorizam o

discurso narrativo, outros mesclam ensaio e narrativa, uns incluem canções, outros aproveitam cenas teatrais). A oscilação formal da obra permite não apenas a construção dialógica do romance, como indica a impossibilidade de expressão harmônica e a desarticulação do encadeamento narrativo.

Embora entre alguns livros (como a seqüência do V ao VI) haja uma certa continuidade da trama narrativa (mesmo que ela não seja ratificada pelo discurso narrativo, deixando para o leitor a montagem da sucessão das cenas), o movimento dominante no encadeamento dos livros não preza por uma organização linear. A disposição dos livros não obedece a uma seqüência narrativa lógico-causal: não há índices narrativos que demonstrem a sucessão contínua dos episódios da vida de Ralfo. Por exemplo, a relação do livro VI, “D.D.D. 2: Documentos”, com o livro VII, “Suicídios, personagens”, não se define por uma articulação lógico-causal, pois enquanto o primeiro faz referência à experiência do personagem em uma clínica para tratamento psiquiátrico, o livro VII concentra-se nas divagações de Ralfo ao passar por uma ponte e nas referências a histórias cujos personagens são paródias de textos clássicos.

A desarticulação da relação lógico-causal ganha maior expressividade na estrutura interna de cada livro, em que a desmontagem do personagem, o estilhaçamento do narrador e a perda da objetividade mostram-se mais intensos, configurando uma estrutura narrativa que rompe com a imagem íntegra dos personagens, fragmenta a voz narrativa e impõe um discurso pautado na subjetividade de quem comanda o relato. Esses traços, ao mesmo tempo em que favorecem a fragmentação narrativa, distanciando o romance da objetividade e linearidade discursivas, imprimem ao texto um estranhamento da linguagem e mostram a dificuldade de apreensão do encadeamento das cenas, exigindo atenção do leitor. Conforme Carvalho (1981), o nível de desconstrução formal é patente na obra e está pautado em

blocos em choque [que] identificam-se em estilhaços de temas conformados no fragmentário. O acabamento das unidades da narrativa é recortado, e no corte firma-se o sentido do descontínuo. (...) O descontínuo se faz suporte da estrutura narrativa, amarrada pelo eixo do personagem/narrador. Note-se que Ralfo encontra-se no próprio movimento de mudança, na estrada. Dessa forma, a obra que gera tem um fio móvel, descentrado (1981, p. 48).

Um exemplo significativo da tendência do texto em romper com o fluxo narrativo e inserir relatos que impedem a objetividade e a linearidade do discurso aparece no primeiro livro, “A partida”. Nele, o relato centra-se na criação de “Ralfo, concebido do nada, com uma realidade física e mental de vinte e poucos anos de idade” (SANT’ANNA, 1995, p. 13) e articula-se em um movimento cíclico que interrompe o desdobramento da seqüência narrativa através da repetição de segmentos discursivos e da introdução de divagações à apresentação da cidade onde o personagem está situado. A partida de Ralfo é narrada sem pretensão à objetividade, pois a referência da saída do personagem da cidade é construída com reiteração de idéias:

Saio para a rua neste meu primeiro dia de existência ativa como Ralfo. Roupas novas, cabelos cortados, carregando uma pequena mala com meus pertences, e uma vaga noção para onde ir. (...) Ralfo o homem sem pai e nem pátria. Cavaleiro andante de boas e péssimas intenções. Felizmente, nos tempos atuais, não são necessários cavalos ou armaduras e muito menos escudeiros. Roupas novas, cabelos cortados, começar tudo desde o princípio. Nenhuma idéia precisa na cabeça, mas a certeza de que algo tem de acontecer (SANT’ANNA, 1995, p. 13).

Associada à repetição da informação sobre as vestes de Ralfo, está a imagem do personagem, cuja constituição destaca um movimento de incerteza, de destino não traçado, o qual se relaciona com a forma da narrativa: ambos não apresentam um enfoque linear nem demonstram organização lógico-causal dos episódios que compõem a autobiografia, confirmando a fragmentação da forma narrativa. Na interpretação de Miranda (1994), a estética do fragmento em *Confissões de Ralfo* ocorre porque a experiência do vazio ressoa no livro, o que explicaria a repetição de idéias e a circularidade da narrativa:

Por trás desse projeto de construção do texto podemos detectar um problema de extrema relevância que envolve o romancista desse livro: o que ele tem a mostrar é a experiência do vazio e, por isso, a matéria da narrativa surge quando ele começa a escrever, o que sugere que o autor não sabe por onde começar a escrita e menos ainda onde ela irá terminar. Daí a abundância de discursos fragmentados temáticos e expressionalis que afluem pela escrita (1994, p. 51).

A narração da saída do personagem é dividida com a descrição da cidade, de modo que o discurso passa a se aproximar de uma fala de guia turístico que apresenta informações positivas e negativas do local. Em meio a essa narração, o texto literário passa a fragmentar seu discurso e introduzir o fato social como índice de significação, pois, enquanto descreve a cidade, Ralfo expõe lado a lado indicações de violência e passividade dos habitantes:

Aqui, os pacatos desta cidade costumam realizar os seus passeios dominicais, embora também aqui alguns crimes tenham sido perpetrados contra a moral e os costumes e até mesmo um macabro assassinato se cumpriu como todas as coisas terminam por se cumprir. Mas aqui, sobretudo, as pessoas passeiam pelo lago, comem pipocas, tomam sorvetes e se divertem na roda-gigante (SANT'ANNA, 1995, p. 15).

O fragmento, introduzido à apresentação da cidade, pode não chamar atenção do leitor menos atento, uma vez que a dissolução da imagem social aparece como mero qualificativo da localidade. No entanto, o dado social disposto em um segmento “turístico” sublinha antagonismos da sociedade que, por um lado, convive com situações de tranquilidade e, por outro, funda-se num cotidiano de experiências de violência. O excerto narrativo, pela abordagem temática, formula discretamente a impossibilidade de se conceber a sociedade de forma harmônica porque nela residem elementos contraditórios.

Como destacado no segundo capítulo desta pesquisa, o romance de Sérgio Sant'Anna empreende um diálogo com a sociedade explicitado de modo mais contundente nos livros “Eldorado” e “O Ciclo de Goddamn City” (especialmente nos sub-capítulos sobre o roteiro da cidade e “Goddamn City (2)”). Outro momento de relação entre forma artística e história aparece nas cenas do livro “Delinqüências, Degringolagens e Deteriorações”, onde se inclui o relato do “Interrogatório”. Além de explorar a propriedade dialógica da linguagem literária, a obra do escritor recorre à estratégia da fragmentação para mostrar uma fatia da História e da sociedade brasileira e mundial, compreendida a partir de imagens de conflitos, violência e desumanização.

A concepção histórico-social como um processo de conflitos aparece claramente no livro II, “Eldorado”, especialmente nos dois primeiros subcapítulos. O livro é construído inicialmente pela “Letra para uma canção a ser cantada enquanto marchamos”, apontada no segundo capítulo deste trabalho como um mecanismo de elaboração dialógica do romance e, por consequência, elemento de entonação crítico-social. À canção soma-se “Eldorado (2)” com a designação de “Como num filme de guerra”, em que o relato enfatiza o cenário de um conflito e a tensão e o medo num ambiente de guerra:

Sombras humanas no alto de uma montanha, pequenas fogueiras, armas. (...) E nesta véspera de batalha, quando cercamos a cidade, um leve medo toma conta de mim. Um medo que começa a crescer. (...) O medo e um pressentimento, não de morrer, mas de passar por alguma flagelação. (...) A luta que aqui será travada por nós, com metralhadoras e rifles obsoletos. E até mesmo baionetas e facas. Se acabar a munição, os homens continuarão a lutar com os braços, até que um dos partidos saia vitorioso. (...) O tempo vai passando e os ruídos aumentam a intensidade. Ruídos de armas sendo preparadas, quando se percebe a ansiedade em todos os gestos. (...) O grito de atacar já era esperado por todos, mas mesmo assim é como se nos pegasse de surpresa. (...) Mas agora estou rastejando como os outros. Sentindo o mato junto ao meu rosto, a terra úmida da madrugada. Apalpando a todo momento o fuzil, sentindo dentro de mim o medo e o desconforto (SANT’ANNA, 1995, p. 42-45).

O excerto, de certa forma, sintetiza as aspirações sociais e históricas que se tornam matéria narrativa. A ênfase temática, enriquecida pelas estratégias estéticas, busca frisar experiências de catástrofe, como as do contexto ditatorial brasileiro ou cubano ou da América Latina em geral (o romance possibilita essa ambigüidade), e assim faz referência ao processo histórico de “ruína sobre ruína”, como alude Benjamin (1985) ao apresentar sua tese sobre a história. Nesse sentido, *Confissões de Ralfo*, encurtando a distância entre o narrador e os fatos narrados, traz as fissuras da história, o dilaceramento do contexto e a precariedade do indivíduo numa sociedade determinada por experiências de medo, tensão e violência.

Cabe destacar que, no romance, a representação dessas experiências não banaliza os episódios elaborados como tema. A articulação entre as partes da obra não implica a expressão homogênea, objetiva e linear dos condicionamentos históricos e sociais, uma vez que frisa a desarticulação, o choque e o inacabamento das cenas. Significativo dessa tendência é a necessidade de recuperação dos nexos

entre o livro II (“Eldorado”), o subcapítulo “Ressurreição” (no livro III) e os livros V (“Delinqüências, Degringolagens e Deteriorações”), VI (“D.D.D. 2: Documentos”) e IX (“Literatura”). Nessas narrativas estão acentuados: 1) experiências de conflito pela tomada do poder e sentimentos de pavor num cenário de guerra; 2) processo de violência e tortura aos perseguidos pelo regime ditatorial; 3) indicações de que aos episódios de sofrimento e dor na prisão segue o internamento em hospital psiquiátrico, cujo tratamento é feito à base de choque; 4) referências ao movimento de censura e repressão à produção artística e aos parâmetros convencionais de avaliação literária.

Da mesma forma que os temas mostram-se desarticulados, o discurso do narrador configura-se a partir de uma perspectiva que não obedece a uma ordem objetiva que explicita os princípios de causa e efeito. Exemplar da recusa à objetividade é um excerto em que Ralfo, enquanto apresenta uma cidade apenas, “Capital de algum Estado brasileiro” (SANT’ANNA, 1995, p. 14), interrompe seu discurso para expor suas divagações quanto aos traços que definem aquelas pessoas que se ocupam em observar a vida alheia, os “curiosos”:

Aqui, no monumental parque da cidade, os mendigos mendigam, os amantes amam, as crianças brincam, os policiais policiam, os vendedores vendem, os curiosos observam. Os curiosos são aqueles desligados seres que nunca participam de coisa alguma. Os curiosos são apenas curiosos e estão em toda parte, distraídos mas inconscientemente conscientes de seu modesto porém importantíssimo papel, que é o de somarem-se a outros curiosos, formando as aglomerações e multidões que apenas assistem impassivelmente a tudo, embora em algumas raras ocasiões esses curiosos se transformem em massa enfurecida. As chamadas ocasiões históricas, como a Queda da Bastilha etc. choques entre exércitos armados e multidões de ex-curiosos, geralmente com vantagem para os exércitos. Mas logo ali adiante, meus caros visitantes que nos dão a honra de sua presença – ali adiante é o bairro boêmio da cidade, com suas luzes, bares, restaurantes, clubes noturnos (SANT’ANNA, 1995, p. 15)

A seqüência narrativa é entrecortada pela exposição de Ralfo sobre o conceito de curiosos, e, nesse sentido, a objetividade do relato é rompida, pois aparece a subjetividade do narrador, que demonstra interesse em deslocar o foco narrativo e incluir, de modo ininterrupto, o fluxo de sua consciência, fragmentando a narrativa.

A disposição fragmentada dessas matérias narrativas comprova a recusa aos padrões tradicionais de composição romanesca, em que a objetividade e a linearidade são premissas fundamentais, mostrando que eles constituem formas incapazes de preservar a singularidade daquelas experiências. Além disso, a opção pela estrutura fragmentária implica mostrar, pela fissura da forma, o dilaceramento social e histórico, acompanhando com maior perplexidade e posição crítica o cenário que se configura no século XX.

Outro dispositivo que acentua as relações da obra com as experiências do século passado é a fragmentação do sujeito. Ralfo, o principal personagem do romance, aparece nas primeiras páginas do livro como um sujeito em construção:

O primeiro passo é abandonar a cidade e qualquer vínculo com a existência anterior. Mais do que isso: apagar todos os traços desse passado. Compenetrar-me de que sou Ralfo, concebido do nada, com uma realidade física e mental de vinte e poucos anos de idade. Saio para rua neste meu primeiro dia de existência ativa como Ralfo (SANT'ANNA, 1995, p. 13).

É a partir dessa criação do personagem que Ralfo adquire forma, ou melhor, formas, já que ele não se prende a um “retrato individual” e a uma imagem íntegra. Sua constituição preza pela dissonância, pela contraposição de papéis.

Na tentativa de compor dados identificadores para Ralfo, o romance relata uma diversidade de funções desempenhadas pelo personagem. Além da estimativa da idade (de vinte e poucos anos), atributos profissionais são dados ao protagonista. Guia turístico é a primeira função desenvolvida pelo protagonista:

À vossa frente, senhoras e senhores, se fixardes os olhos no alto daquela avenida, temos o Palácio do Governo (...) Aqui, no monumental parque da cidade, os mendigos mendigam, os amantes amam, as crianças brincam, os policiais policiam, os vendedores vendem, os curiosos observam. (...) Mas logo ali adiante, meus caros visitantes que nos dão a honra de sua presença – ali adiante é o bairro boêmio da cidade, com suas luzes, bares, restaurantes, clubes noturnos (SANT'ANNA, 1995, p. 15).

A capacidade de o personagem descrever o cenário da cidade se concilia com o trabalho jornalístico, pois Ralfo está “Sempre com um bloco de notas na mão,

como um repórter” (SANT’ANNA, 1995, p. 42) numa possível alusão à necessidade de se registrar fatos para poder memorá-los. Nesse sentido, uma de suas aspirações é obter um emprego em um jornal: “Oficialmente, estou à procura de emprego num jornal, pois redação de textos é o meu ramo.” (SANT’ANNA, 1995, p. 19). A redação parece ser uma das atividades preferidas do personagem, a ponto de ele dedicar-se ao trabalho como auxiliar de escritório, curvando-se sobre “maquininhas de escrever e calcular” e reprimindo suas sonolências e bocejos quando está datilografando “uma nota à imprensa, desmentindo insinuações de que os chicletes da Poison deixam na língua e dentes dos consumidores manchas indeléveis e corrosivas. A copiar outra nota” (SANT’ANNA, 1995, p. 95).

A composição de Ralfo não integra apenas funções diversificadas que resultam em trabalho honesto. O personagem também se constitui como um sujeito malandro que busca sua sobrevivência através do esforço alheio, incluindo-se viver às custas de quem o admira, o que pode ser compreendido como uma possibilidade de uma releitura do herói Macunaíma de Mário de Andrade. Essa condição fica explícita no relacionamento que ele desenvolve com Sofia e Rosângela. Depois do envolvimento com elas, Ralfo procura “a verba para tão suculentos almoços e roupas tão graciosas” (SANT’ANNA, 1995, p. 25) e chega a revolver “os armários como um ladrão vulgar” (SANT’ANNA, 1995, p. 25), embora justifique a não continuidade de seus atos e a motivação pautada em nobres fins:

Ralfo, o ladrão sem casaca, seria um bom título para minhas memórias. Por isso é que juro, neste exato momento, nunca mais roubar. Pagarei com suor e sangue a culpa dos meus crimes. Um pensamento que logo me devolve o amor-próprio e a tranqüilidade. A certeza de que o dinheiro encontrado servirá aos mais nobres fins (SANT’ANNA, 1995, p. 25).

A constituição do personagem determina uma oscilação de identidade: se, por um lado, Ralfo é um bom moço, cujo perfil acentua valores como respeito e dedicação ao trabalho, por outro, discorre de estratégias “fáceis” para manter sua sobrevivência sem ter de lutar arduamente por ela. Os traços contraditórios impossibilitam uma constituição una do sujeito, de modo que a configuração de Ralfo seja determinada pela multiplicidade, por valores que acentuam os conflitos internos do eu. A desestabilização da imagem do narrador-escritor culmina com a

fragmentação, com o dilaceramento da integridade e da identidade – o “eu” está em estilhaço.

A personalidade do sujeito é definida por vários papéis temporários que dificultam a unidade, ratificando a tese de fragmentação do ser. Assim como as cenas aparecem meio às avessas sem um continuum claro, o personagem central também não tem um contorno claro. Na interpretação de Miranda (1994), a falta de unidade da constituição do personagem liga-se à inversão do perfil de herói clássico:

[a] heterogeneidade de identidades [de Ralfo] é a manifestação da falta de unidade, numa relação inversa às designações dadas aos heróis clássicos que se mantinham durante todo o transcorrer da narrativa. Em consonância com a ausência de uma identidade, ele é, simultaneamente, cínico idealista, sarcástico, megalômeno, hedonista e, quanto à profissão, a consciência de estar escrevendo um livro é registrada intermitentemente, quer por ele, que por outrem” (MIRANDA, 1994, p. 97).

Ralfo incorpora traços positivos e negativos que não se consolidam porque se alternam continuamente e constrói uma personalidade múltipla com características vagas. O sobrenome inventado (Silva) e a idade aproximada exemplificam a indefinição da identidade do personagem, cujo perfil é uma brincadeira de faz de conta, pois

Quanto mais se procuram elementos que o identificariam, mais a procura vira ao avesso. Os dados que formariam uma carteira de identidade do personagem – o prenome, o sobrenome, a idade, a nacionalidade – tornando o sujeito uno, individual e exclusivo transformam-no em um ser múltiplo e incapturável (HILBERT, 1990, p. 11).

A ausência desses dados elementares também reforça o anonimato do personagem, sua marginalidade, alguém sem importância. A ideia do caráter múltiplo e transitório do personagem Ralfo se concilia com a perspectiva irônica que aparece nos desdobramentos das imagens. Segundo Carvalho,

Cada máscara colocada traz a marca impressa da função específica a que se liga. Ralfo utiliza-as todas, encena seu papel e desvencilha-se delas.

Não recupera nenhuma; decompõe-se em máscaras portadoras de rótulos e usa-as com ironia, inaugurando uma tendência a criticar sua existência: a imobilidade e o engano são contestados. Em lugar de petrificar-se, de marcar a sua identidade ao modelo, Ralfo desempenha seu papel para recusá-lo. Aceita-o somente enquanto farsa (1981, p. 43-4).

A autora acrescenta que a aderência de Ralfo a diferentes papéis faz com que o texto exprima perspectivas múltiplas de desdobramento da narrativa, uma vez que

No jogo das metamorfoses, Ralfo veste a fantasia e encena a partida de viver e representar. Perde-se na figura para melhor se encontrar e, assim, não há inteireza de identidade mas de transição, de contorno em contorno, 'pois Ralfo é a inovação e a experimentação permanentes.' (CR, p. 194). Dentro dessa área de alternância, a pluralidade dimensional não permite personagens fixos. Eles aparecem em determinadas situações, em um livro ou episódio, e nele se encerram. Não existe, dessa forma, a permanência dos elementos que contracenam em Ralfo: eles se consomem e desaparecem, após representarem o ato (CARVALHO, 1981, p. 64).

Ralfo apresenta uma necessidade de se fragmentar, de ser sempre um outro, e nesse processo de alternância de perfis, a personalidade passa a ser, além de múltipla, confusa e pouco definida, uma vez que traços contraditórios integram a montagem do personagem. O contorno nítido, típico da narrativa realista, é abolido, e a composição passa a privilegiar o tom dissonante, a descontinuidade e a impossibilidade de uma visão harmônica do personagem. Na leitura de Vieira (1993), a fragmentação de Ralfo é estratégia para satirizar clichês, visto que,

Ao fragmentar-se em diferentes *personae*, todas fugazes e vazias, Ralfo satiriza os diversos personagens-clichês: o *bom-vivant*, o guerrilheiro, o pequeno-burguês, o ator, o escritor, o marginal das mais diversas espécies (gigolô, mendigo, louco, ladrão). É a visão conjunta destes episódios diversos com personagens tão distintos que dá o efeito de fragmentação e colagem à obra. Do contraste entre personagem e narrativa fragmentados e personagem unitário e narrativa realista, típicos das memórias e autobiografias, é que resulta o efeito desconstrutor da obra (VIEIRA, 1993, p. 41).

A autora acrescenta que a diversidade de máscaras sociais (ou *personae*), é explorada a partir de modelos textuais, em que “Cada uma delas contribui a seu modo para a elaboração ficcional de diversas questões do mundo contemporâneo: o desejo frustrado de individualização, o narcisismo, a decadência do ideal revolucionário etc” (VIEIRA, 1993, p. 67).

Considerando que a obra de arte sempre se volta para o plano social, interiorizando-o na realização formal, é possível ler na fragmentação do personagem uma expressão da precariedade do sujeito no contexto contemporâneo, como indica Rosenfeld (1996) ao esboçar que a imagem íntegra do sujeito não aparece mais nos romances modernos. Areladas a esse índice de significação, as fissuras na modelagem de Ralfo, cuja desarticulação surge como estratégia que corrobora com a impossibilidade de visão harmônica (agora do sujeito), podem ser articuladas às fraturas do contexto. Este, conforme propõe Adorno (1982), configura-se a partir de movimentos antagônicos e conflitivos que impossibilitam uma idéia de harmonia social. A arte, sendo um “fato social”, para representar essa dissolução, precisa romper com a perspectiva harmônica da forma: a fragmentação do narrador-escritor pode ser explicada em virtude da dissolução social que tem definido este século extremamente bruto – o século XX.

A projeção entre o estilo da ruptura com a estética tradicional, a perspectiva de pluralidade em oposição à unidade e suas relações com as contingências sociais aparece com a fragmentação da forma narrativa e com a dissolução do personagem de retrato nítido. As relações que o romance mantém com condicionamentos de ordem social e histórica são estabelecidas através de fragmentos, cujos enfoques se encontram em diversos segmentos da obra, não permitindo a representação linear e homogênea da dimensão social na estrutura narrativa. A partir da montagem das cenas em que o dado social e histórico transparece, é possível chegar à idéia de que a desarticulação da narrativa funciona em dois níveis: elaboração dialógica e articulação entre realização formal e tendência crítica. Para Bonato (1998), a aparente anarquia formal do romance demonstra a heterogeneidade constitutiva do texto, que confronta “diversos níveis de hibridismo, tais como: mistura de gêneros, paródia, *mise em abyme*, inclusão de cultura de massa, reutilizações” (1998, p. 95). Segundo a pesquisadora,

A mistura de gêneros usada como recurso literário na composição do texto de Sérgio Sant'Anna vem enfatizar traços da poética da pós-modernidade, apontando a expansão do gênero romanesco e trazendo à tona problemas relativos à literatura e à vida literária, atacando regras de uma estética prestigiada ao mesmo tempo que desmistifica a aura que cerca o ofício de escritor (BONATO, 1998, p. 100).

Além da tentativa de expansão das possibilidades de composição romanesca, a articulação não linear da obra corrobora para a elaboração, em termos formais, das fissuras e conflitos do contexto contemporâneo. Como representar a violência, a tortura e a desumanização social através de uma linguagem contínua e harmônica, pautada em uma linguagem e uma estratégia estética? A desarticulação formal trabalha no sentido de mostrar, pela linguagem, elementos que têm marcado o processo histórico-social, concebido segundo a perspectiva dos filósofos da Escola de Frankfurt.

A fragmentação formal do romance de Sérgio Sant'Anna aponta uma conexão da forma com interiorização das experiências sociais e históricas. De acordo com Ginzburg (1999), a estratégia da fragmentação serve, na literatura moderna, como índice de problematização do processo histórico, uma vez que, num contexto de autoritarismo e opressão, as estruturas tradicionais não dão conta de representação desse contexto. A linearidade e a continuidade de padrões atendem a fins conservadores e não servem para mostrar, em profundidade, o impacto do autoritarismo, da violência e da opressão operadas nesse contexto. A preferência pela estética do fragmento em *Confissões de Ralfo* sinaliza a emergência de outra linguagem que possibilita a expressão das “fraturas provocadas pelo contexto”. Na perspectiva de Ginzburg,

A fragmentação se tornaria adequada para a representação da realidade, na medida em que as seguintes condições fossem satisfeitas: o entendimento do processo histórico é problematizado, pela sua complexidade e por seu impacto, de modo que a consciência humana, em condições convencionais, não tem como dar conta de sua profundidade, exigindo novo modo de pensar e representar, por estar em um contexto de autoritarismo e opressão, tem sua individualidade atingida, sua integridade dilacerada, e sua expressão deixa marcas das fraturas provocadas pelo contexto. O abandono das estruturas tradicionais – a narrativa com tempo linear, enredo articulado logicamente, personagens planos ou coesos, o poema com metro regular, esquema de rimas, sintaxe culta – em favor de uma concepção fragmentária, com a subversão das referências de tempo e espaço, a adoção do verso livre, a representação de uma subjetividade

frágil, inconstante e freqüentemente paradoxal, corresponde a uma mudança, por parte de escritores dedicados à atitude crítica, no modo de perceber o sentido da História. Perde-se a noção de totalidade, abandona-se a idéia de progresso (1999, p. 130-1).

Além da inclusão do prólogo e do roteiro e da fragmentação de Ralfo, o romance elabora outros índices de ruptura com os padrões tradicionais de composição romanesca, os quais servem como estratégia crítica de abandonar a idéia de progresso na história e optar pela abordagem “materialista” do processo histórico. A desestabilização da composição linear e objetiva da linguagem também é índice que associa o texto do escritor à tendência moderna da obra de arte e à perspectiva benjaminiana de história. Prevalece em *Confissões de Ralfo* a desorganização estrutural, em que a lei de causa e efeito e a combinação de linguagens e estilos heterogêneos definem as fissuras na composição formal da obra literária. Esses traços culminam na fragmentação da forma narrativa, desenvolvida tanto através do não encadeamento linear entre as partes quanto através da constituição do personagem central, construído a partir de características contraditórias e da negação do “retrato individual”.

As particularidades formais da escrita de *Confissões de Ralfo* estão de acordo com os princípios de composição do romance moderno, tal como os referenciam Rosenfeld (1996) e Adorno (1982). A abordagem dos críticos indica um ponto de referência para o estabelecimento de uma reflexão quanto à elaboração do romance de Sérgio Sant’Anna, na medida em que associam tendência formal à tendência social na construção romanesca. Considerando que “Existe uma relação direta entre a fragmentação formal em obras literárias e uma série de processos histórico-sociais que atingiram profundamente as relações entre os seres humanos e abalaram a concepção clássica de sujeito” (GINZBURG, 1999, p. 121), a fragmentação da forma do romance de Sérgio Sant’Anna pode ser examinada como elemento que possibilita, na estrutura do texto literário, representar contingências históricas e sociais do contexto brasileiro e mundial do século XX.

As referências às lutas de Eldorado, onde aparece implícita uma alusão ao governo cubano de Fidel Castro, às conseqüências das guerras e aos mecanismos de repressão àqueles considerados subversivos (como Ralfo) reforçam a tendência do texto em manter uma posição crítica quanto aos temas sociais de seu tempo. Os

acontecimentos tratados em fragmentos dispersos que mantêm uma significação, ao se tornarem matéria de ficção, procuram não datar nem definir nomes, deixando que a identificação de seus referentes sirva a um contexto mais amplo, não só do Brasil. Esse traço também imprime ao romance uma “forma aberta”, de caráter inconcluso e leituras variadas.

A fragmentação temática e estética da obra permite a percepção de um processo coeso, no sentido de que as estratégias do fragmento colaboram para uma visão crítico-social que se esconde por trás do caos: os capítulos, embora independentes, sinalizam um ritmo que traduz uma perspectiva amparada na possibilidade de chocar o leitor, incitando-o à reflexão, inclusive porque a dispersão das cenas e a descontinuidade discursiva impedem uma atitude passiva e tranqüila do leitor diante da matéria narrativa.

Como formulam Adorno (1982) e Benjamin (1985), a produção artística deve inserir o leitor no processo de significação, mas, para que tal movimento seja assegurado, a estrutura linear deve ser rompida, evitando a clareza e o excesso de explicações e/ou informações. Nessa linha de raciocínio, a desordem na estrutura de um texto concilia um efeito de estranhamento, que desestabiliza o leitor habituado a obras com linguagem objetiva e discurso lógico regido pela lei de causa e efeito. Assim, a composição fragmentada visa não à atitude contemplativa do leitor, mas à abertura para a montagem dos personagens, a articulação dos episódios e a produção de questionamentos.

*Confissões de Ralfo* foi publicado num momento tenso da História brasileira e mundial. Dialogando com as circunstâncias sociais e históricas marcadas por imagens de violência e desumanização, a fragmentação da forma narrativa acena para uma perspectiva crítica frente ao contexto do século XX, uma vez que as contingências de natureza externa passam a desempenhar um papel intrínseco à obra. Essas articulações desenvolvidas no romance também comprovam a estratégia da fragmentação como recurso ao plano não documental, ao distanciamento do realismo nu e cru e, dessa forma, reiteram o afastamento do texto em relação aos padrões-tipo de literatura pós-64 tais como os que o discurso crítico tem assinalado. A recusa à ótica realista de composição romanesca, aliando-se à fragmentação, estabelece uma visão crítica e ao mesmo tempo incompleta, aberta à revisitação e à leitura.

Os elementos de ordem extraliterária são construídos, na narrativa de Sérgio Sant'Anna, não enquanto uma descrição de fatos históricos ou sociais, mas enquanto uma representação estética que referencia o contexto a partir de uma forma fragmentada e de construções dialógicas. A realização formal da obra do escritor impede uma visão unilateral e expõe descontinuidades formais e conteudísticas. Seguindo o raciocínio proposto pela teoria adorniana, o romance de Sérgio Sant'Anna pode ser lido como um exemplo de atividade narrativa voltada para a crítica social. Para representação de experiências sociais e históricas, a obra se configura a partir de um discurso fragmentado e da constituição aberta do personagem central, os quais impedem um sentido totalizante. A construção formal da estética dos fragmentos aponta para experiências negativas do processo sócio-histórico, pois o saldo são a continuidade de violência, a destruição do livro e a morte de seu autor, Ralfo.

Ao fazer um balanço da literatura brasileira pós-64, arrolando “micro-revelações temáticas” das narrativas, Fábio Lucas assegura a existência de um “sentido de negatividade que está por detrás de todas as concepções narrativas” (1985, p. 124), na qual o crítico inclui *Um romance de Geração*, de Sérgio Sant'Anna. Para o ensaísta, as obras literárias que aludem ao contexto histórico e social desses anos de violência demonstram como resultado a negatividade e a desesperança:

Os contos não apontam para a utopia, não se transformam em armas ideológicas para se lograr uma revolução social ou uma sociedade perfeita. O seu conteúdo é crítico, milita mais na área da negatividade e da desesperança do que na idealização de um mundo corrigido (FABIO LUCAS, 1985, p. 137).

A combinação entre a realização formal e a diversidade temática do texto de Sérgio Sant'Anna, construída a partir de, pelo menos, três pontos fundamentais (poder autoritário do governo militar brasileiro, violência no contexto mundial, e literatura) aponta para uma idéia de negatividade no processo social e histórico. Todos os enfoques trazem como saldo das experiências um valor negativo, visto que as aventuras de Ralfo culminam em insucessos: tortura no interrogatório, prisão, internamento em um hospício; crescimento do número de morte em conflitos e

desumanização; crítica à autobiografia do personagem e destruição do livro. São imagens que remetem à configuração do processo histórico conforme as teses de Adorno (1982) e Benjamin (1985): a sociedade é feita de conflitos e antagonismos sociais irreconciliáveis.

A imagem da sociedade em conflitos e as relações entre o romance e o contexto sócio-histórico do século XX são desenvolvidas com base na exploração de diversas estratégias estéticas, em que se destacam o dialogismo e a fragmentação formal, como apontado neste estudo. A articulação das relações entre os planos contêúdísticos e os formais, ambos heterogêneos, culmina na perspectiva crítica do texto literário, pois, através dessas construções e imagens, surge a entonação crítico-social do romance, que é um dos fatores determinantes da potencialidade artístico-reflexiva da obra de arte literária e traço marcante de outro texto do escritor: *A senhorita Simpson*.

### **3.1.2 Dissonâncias da linguagem: *A senhorita Simpson***

O livro de Sérgio Sant'Anna *Senhorita Simpson: histórias* reúne uma novela de título homônimo, que será o objeto desta análise, e seis contos ou histórias como se define no subtítulo, os quais são apresentados na primeira parte da obra. Na edição de 1989 pela Companhia das Letras, a obra põe em evidência, na capa, a imagem de uma mulher seminua, com seios expostos, e sobre esta imagem aparece um lápis, fazendo referência ao ambiente escolar, retratado no livro pelas aulas de inglês ministradas pela professora Simpson, o que permite reconhecer um diálogo entre o conteúdo interno e a forma de composição, tal como se sucede em *Um crime delicado*. Nas observações de Pellegrini (1999) sobre a apresentação da capa, a imagem da mulher é uma exposição da professora, um apelo ao leitor que, movido pela curiosidade, buscará conhecer quem é a Senhorita que se projeta já na capa e assim lerá as histórias para satisfazer o desejo de conhecê-la.

A antologia enfatiza a perspectiva de narradores oniscientes nos contos bem como “um rico mosaico de interesses e perspectivas, no qual se pode vislumbrar uma ácida visão dos problemas contemporâneos e o modo como são enfrentados pela sociedade” (QUELHAS, 2010), pois as tramas concentram-se em situações

corriqueiras da sociedade atual. Além disso, as temáticas “estabelecem uma curiosa ponte entre o texto e o contexto, como a injusta distribuição de renda, o desigual acesso à educação e à saúde, a dimensão da loucura, o desamparo social” (QUELHAS, 2010).

Na construção dos enredos dos contos e da novela, transparece uma visão crítica e nostálgica da vida dos personagens, protótipos de perfis comuns e marginalizados da sociedade contemporânea. Na novela, por exemplo, o halo de saudade expresso pelos alunos e pelo narrador, todos adultos, que se comportam como jovens adolescentes e freqüentam um curso de inglês, é expresso pela relação com a escola e a professora, uma relação infantilizada, que “atualiza um passado escolar idealizado” (PELLEGRINI, 1999, p. 55). A relação dos discentes nesse contexto vislumbra uma perspectiva sombria, uma espécie de insatisfação com o presente e um desejo de retorno ao passado, o que pode ser resultado de projetos e sonhos não realizados.

A novela *Senhorita Simpson* põe em relevo a ação de personagens circunscritos no espaço urbano do Rio de Janeiro (Copacabana), aborda vivências da classe média baixa, destaca uma valorização do inglês como língua significativa para o mercado de trabalho através de ações desenvolvidas em uma sala de aula de curso de inglês Picadilly e se refere à mulher no mercado de trabalho. A organização do texto apresenta uma linguagem simples, organizada predominantemente com frases curtas e períodos coordenados que permitem agilidade da leitura, aproximando-se da linguagem da telenovela<sup>37</sup>, e

como técnica de narração, o tema e o enredo parecem juntar-se enquanto arranjo de linguagem e artifício cênico da mera banalidade do ato de viver: a linguagem é simples, objetivando uma aceitabilidade fácil e sugerindo o efeito comum de representação da vida enquanto dissolução do cânone maior. Ao mesmo tempo, no entanto, realçando o caráter da importância do fato para o narrador que tem na vivência do texto elaborado motivo a mais para viver. Como pretexto de ter o que contar e lembrar (FIGUEIREDO, 1995, p. 35).

O texto começa com uma cena em uma sala de aula, onde Gordo Paiva e Acácio, além de outros cinco alunos, têm aulas de inglês com a professora Simpson.

---

<sup>37</sup> Pellegrini (1999) realiza uma interessante reflexão acerca de como a novela de Sérgio Sant’Anna explora os recursos da televisão, como a ênfase na visualidade, a narração minimalista, a linguagem coloquial e sintaticamente simples para estabelecer uma comunicação imediata com o leitor.

Não há descrições precisas quanto ao perfil dos personagens, pois aspectos psicológicos são superficiais, e a compreensão de como agem deverá ser desenvolvida pelo leitor a partir da leitura de descrições fragmentadas expostas na linearidade com que os fatos são narrados.

*Senhorita Simpson* de Sérgio Sant'Anna traz a complexidade estrutural<sup>38</sup> que marca enredos, personagens e discursos das obras do escritor. A trama é narrada em primeira pessoa através de um discurso predominantemente direto, marcado por algumas reflexões do narrador-personagem – Pedro Paulo Silva, um funcionário público, separado, pai de dois filhos e sem muitas ambições profissionais. Pedro Paulo pode ser caracterizado como um homem de classe média baixa, pelos hábitos e pelo espaço onde habita: um pequeno apartamento, de um quarto e sem luxo, no Rio de Janeiro. As atividades do personagem concentram-se basicamente em trabalhar na repartição pública, freqüentar um curso noturno de inglês e, em algumas noites, tomar cerveja com amigos num bar próximo à casa.

A leitura da novela permite observar que a “personalidade total” de Pedro Paulo tende a opor-se ao perfil do herói e do bom moço romântico, o que, na leitura de Figueiredo (1995), seria uma paródia ao tipo romântico<sup>39</sup>. As aventuras contadas pelo narrador indicam uma tendência de o personagem envolver-se simultaneamente com várias mulheres, desrespeitar os mandamentos do casamento (porque trai sua esposa) e desleixar-se com as obrigações profissionais (ir ao trabalho não é sempre uma prioridade para Pedro Paulo). A impressão que se tem é a de que Pedro Paulo é um homem desmotivado, acomodado ao cotidiano e à sua rotina, e pouco interessado em mudar de vida.

Em relação às reflexões do personagem, pode-se afirmar que elas variam desde as razões do seu divórcio com Antonieta (agente de turismo) até a sutis inserções críticas sobre acontecimentos de sua vida que remetem a fatos da realidade brasileira. Um exemplo dessa tendência ocorre quando Pedro Paulo

---

<sup>38</sup> A complexidade estrutural da obra pode ser observada na intertextualidade que o livro estabelece com outros gêneros literários: “A intertextualidade metaficcional enquanto reflexividade consciente do papel da ficção na contemporaneidade é feita através do 'pastiche' em relação às histórias do gênero 'meu tipo inesquecível', que aparecem na 'Seleções do Reader's Digest', conforme apresentação feita na epígrafe da obra” (FIGUEIREDO, 1995, p. 33).

<sup>39</sup> Segundo o autor, a configuração de Pedro Paulo de certa forma sugere “em tom de paródia o tipo romântico: a crise existencial, uma espécie de obsessão pelo encontro intermediada por um ligeiro temor, a fuga das responsabilidades 'morais' e a fragilidade das relações não duradouras” (FIGUEIREDO, 1995, p. 34).

comenta sobre suas faltas ao trabalho no serviço público após uma festa de aniversário de seu colega de curso (Paiva):

Na noite seguinte não fui à aula, porque fico tão deprimido quando estou de ressaca que tenho medo até de sair na rua. Também não fui trabalhar, o que não tinha assim tanta importância porque *sou um funcionário público e dava para assinar o ponto no dia seguinte, inventando uma desculpa qualquer* (SANT'ANNA, 1989, p.119) [grifos nossos].

O narrador-personagem é pai de dois filhos (Alice e Bernardo) e separa-se de Antonieta após traí-la com uma empregada (Lucélia) que cuidava das crianças. Esse aspecto destacado pelo narrador ratifica a impressão de que Pedro Paulo é vulnerável às emoções e ao contato sexual independentemente de estar comprometido com alguém. Essas facetas da vida do personagem contribuem para ratificar que o seu perfil não condiz com uma visão romântica e heróica do protagonista dos romances tradicionais; pelo contrário, a perspectiva aponta para a construção de um anti-herói. Separada de Pedro Paulo, Antonieta envolve-se com um chinês, Wan-Kim-Lau, com quem mora no apartamento.

Sem a companhia da esposa e dos filhos, que ficam com a mãe, e sozinho, Pedro Paulo, após a rotina na repartição pública, resolve matricular-se em um curso de inglês. Nesse curso noturno, freqüentado por um pequeno grupo de alunos (Gordo, Gontijo, Paiva, Matoso, Acácio, Santos), a professora – Senhorita Simpson – ganha destaque na narrativa, pois não é elemento central apenas das aulas dos alunos, mas de interesses e especulações, como mostra um diálogo entre Paiva e Gordo:

– (...) Quanto anos vocês acham que Miss Simpson tem?  
 – Uns quarenta e um ou dois. No máximo quarenta e quatro ou cinco. Estourando, quarenta e sete –calculou o Gordo. – Quase a minha idade, pensando bem.

– Pois é, mas ela é a nossa professora, como você disse – falou o Paiva. – E noite após noite ela aí na nossa frente, tão delicada, com aqueles vestidos. Já repararam que ela nunca usa calça comprida? Mas não é só isso: é a paciência, o carinho com a gente. Quando dei por mim... Vocês têm de me ajudar.

*Podia ser verdade, podia ser mentira, ou tudo junto, a interpretação e até o fato, pensei* (SANT'ANNA, 1989, p. 117) [grifos nossos].

O discurso do narrador e as seqüências de diálogos entre os alunos (Pedro Paulo e Santos, por exemplo) sugerem envolvimento amoroso e sexual da professora com os alunos em situações extra-classe. Nas conversas entre os alunos, há comentários sobre o interesse da professora em manter “casos” com os discentes, referências sobre as aptidões sexuais da docente, entre outros. No entanto, essas alusões são construídas a partir a voz do narrador e dos personagens alunos, sem a presença do discurso de Miss Simpson. Esse fator indica que as relações extra-classe entre a professora e os alunos podem ser apenas suposições e imaginações discentes, pois as narrações são filtradas pelo narrador e seus amigos, o que pode mostrar uma visão extremamente parcial dos fatos.

Essas incertezas quanto à veracidade de relacionamento da professora com os alunos corrobora para a ambigüidade da narrativa e da construção de Miss Simpson. Ao ler o romance, o leitor não tem elementos suficientes para afirmar se há ou não envolvimento sexual e amoroso entre a professora e seus discentes. Além disso, a visão da personalidade total de Miss Simpson é dificultada, uma vez que não se sabe se ela realmente teria se envolvido com os alunos ou se os diálogos deles não passam de imaginações criativas. Nessa perspectiva, a ambigüidade dos diálogos e da construção do personagem é um fator que aproxima o romance das obras modernas, cujos personagens são mais complexos e de contorno pouco nítido.

É importante destacar também que a professora articula suas aulas em torno de um livro didático. Neste livro consta a história da família Jones (um casal, a filha, o cachorro Rex), a qual se confunde com a história dos personagens da novela de Sérgio Sant’Anna. Personagens do livro de didático misturam-se às cenas da novela a ponto de se duvidar sobre a existência dos alunos. A dubiedade da narrativa, nesse sentido, é construída em torno do discurso de Pedro Paulo, que não marca as fronteiras entre a história do livro e os acontecimentos da vida dos demais personagens. O fragmento a seguir ilustra essa inter-relação das narrativas (a do livro didático e a da história do cotidiano de Pedro Paulo):

No principinho da separação, é verdade, eu pensara numa academia de ginástica como todo mundo, mas recuperar a forma a essa altura da vida, com vinte e nove anos, ia ser muito difícil. Fora isso, num curso de inglês *eu poderia fazer relações como Mr. Jones e minha mulher.*

(...)

Reencontrei a turma em estado de graça, de tanta excitação. Mrs. Dickinson, filha de Mr. Jones, viera com o panaca do marido dela passar o fim de semana em casa de Mr. Jones. E, o que era melhor, a Marjorie não veio, porque foi para uma colônia de férias.

Marjorie era filha do casal Dickinson e, quando vinha, fazia um monte de estrepolias. Da última vez, fechara-se com o cão no armário de Mr. Jones e, depois de todos a procurarem aflitos pela casa inteira, inclusive o fundo da piscina, encontraram ela dormindo dentro do armário com o Rex. Miss Simpson dera gostosas risadas, pois, ao contrário de nós, gostava tanto de crianças quanto de animais (SANT'ANNA, 1989, p. 121) [grifos nossos].

O desenvolvimento do enredo da novela prossegue com a narração de aventuras amorosas e sexuais de Pedro Paulo com Ana (babá das crianças), Mara Regina (viúva do pai de Pedro Paulo) e Miss Simpson (professora), sendo que em relação a esta novamente há uma ambigüidade em relação aos acontecimentos. As referências aos envolvimento de Pedro Paulo com diversas mulheres ratificam a construção da personalidade e da moralidade de Pedro Paulo como um homem que foge ao perfil de herói e da perspectiva idealizada e romântica. E esse fator é acentuado pelas aventuras do personagem, cuja trajetória, no livro, termina com seu abandono do emprego, família (seus dois filhos) e da convivência com os amigos. O romance encerra-se com a narração de uma viagem de Pedro Paulo à Bolívia, lugar onde comemora 30 anos:

Pelos meus cálculos, seria durante a viagem de trem de Porto Suarez para Santa Cruz de la Sierra que eu completaria trinta anos. Este trem é internacionalmente conhecido como *O trem da morte*, num tipo de humor poético e macabro. Para mim, no entanto, esta *morte* tinha ao mesmo tempo um sentido simbólico e literal. Pois, aos trinta anos, eu estaria deixando para trás uma vida.

Antes de pegar minha mochila, no Chateau, eu passara numa farmácia, onde furara uma das orelhas, para colocar nela um brinco dourado. Aos trinta anos, eu estaria deixando para trás não a minha juventude, mas a minha velhice (SANT'ANNA, 1989, p.230).

O desfecho da história é marcado pela viagem em um meio de transporte que simboliza a morte, metaforizada nos valores deixados para trás, no abandono de

situações e contextos familiares para o personagem. A viagem seria nesse sentido representação da problemática existencial do personagem, que, se desapegando a sua vida, sente a necessidade de buscar outras alternativas, talvez um novo espaço em que possa construir vínculos sociais e afetivos mais sólidos. Na leitura de Ramos (1995), a viagem de Pedro Paulo tem um valor simbólico: o desaparecimento do personagem é exemplar da tentativa de desenraizamento em todos os sentidos, pois ele não tem vínculos. Assim Pedro Paulo, “atropelado pelo tempo, síntese de trinta anos de desencanto, fica repetindo a si mesmo” (RAMOS, 1995, p. 18), busca outro espaço para si mesmo, perambulando pela sociedade.

O enredo na novela de Sérgio Sant’Anna concentra-se, portanto, nos acontecimentos da vida de Pedro Paulo, o narrador-personagem que direciona a narrativa, através de um discurso pessoal e subjetivo. Compreender o universo do personagem exige a junção dos fragmentos, dos detalhes das cenas, pois o personagem não aparece com configuração nítida ou apresentação linear. Há em *A senhorita Simpson* rastro da fragmentação do discurso, ou seja, da confluência de vozes que se bifurcam e confundem, corroborando para a construção fragmentária do texto, cuja unidade, para ser recomposta, precisa da atenção do leitor. Esta atenção também é exigência do livro *Simulacros*, em que a fragmentação de papéis e ações é intensa.

### 3.1.3 Simulação da linguagem literária: *Simulacros*

Os personagens de *Simulacros* (1977) e de *A senhorita Simpson: histórias* (1989) são exemplos de construção em que o sujeito passa a viver a história e a realizar atos previamente descritos para um personagem, assemelhando-se a ele como se fosse um “personagem real”; ou então oscila entre sua própria história e a história de personagens que conhece através de livros em aulas de língua estrangeira. São elaborados de tal forma que fazem o leitor questionar não apenas os limites internos da própria ficção, como também as motivações para tais ambivalências.

Referindo-se ao texto de Sérgio Sant’Anna, Castelo (apud SANTOS, 2000) tece reflexões sobre a forma de narrar do escritor. Segundo o crítico “Sant’Anna é

desses escritores que, ao contrário dos retratistas de época, fazem literatura para enganar descaradamente o leitor. Que não se entenda errado: é ludibriando o leitor que ele fabrica a solidez e a possante beleza de sua ficção” (CASTELO apud SANTOS, 2000, p. 37). Essa busca por ludibriar o leitor caracteriza a estética do simulacro, presente especialmente no romance de 1977.

Em primeira instância, a simulação está relacionada ao mascaramento: movimentação de personagens numa espécie de partida social, em que representam papéis, encenam atos e exibem uma artificialidade para encobrir mecanismos sociais. Isso é explicitado ao leitor na abertura do livro, quando os personagens aparecem já atuando e representando papéis<sup>40</sup>, determinados por PhD:

O dr. PhD Philip Harold Davis disse que nos comportássemos como os personagens. Que sempre sentíssemos e fizéssemos exatamente o que eles deveriam fazer e sentir em determinadas situações. Só que as situações eram muitas vezes imprevisíveis (SANT’ANNA, 1992, p. 7).

Em *Simulacros*, há situações esquemáticas baseadas na representação de papéis. O texto apresenta-se em primeira pessoa, narrado pelo personagem Jovem Promissor, que surge após a assinatura de um contrato com PhD, que afirma: “Daqui para a frente o seu nome é Jovem Promissor. Ou JP, para abreviar” (SANT’ANNA, 1992, p. 11). No entanto, ao final da leitura o leitor descobre que outro personagem – o PhD – seria o responsável pela escrita, a escrita de ações a serem representadas pelos demais personagens da obra.

O enredo gira em torno do doutor Philip Harold Davis (denominado de PhD) que contrata quatro pessoas (Jovem Promissor, Vedetinha, Prima Dona e Velho Canastrão) para realizar experiências na área do existencialismo científico, pois “O dr. PhD quer trabalhar com seres humanos reais. Ou seja, com a dose normal de loucura que carrega todo ser humano” (SANT’ANNA, 1992, p. 7). PhD vale-se, para tanto, de um complexo jogo de representações e de poder sobre suas cobaias, que acabam matando-o em função da submissão aos mais variados contextos e atos,

<sup>40</sup> A representação de papéis é um dos traços que aproxima o romance do teatro, acentuando-se uma das matizes das narrativas do escritor que sublinham os diálogos entre literatura e teatro, como exemplificam *Um romance de geração*, *Confissões de Ralfo*, *A tragédia brasileira* e *Junk-box* (LIMA, 2008).

um servilismo que desencadeia revolta contra PhD. Para Stein (s.d.), a construção de PhD lembra um “espírito malfazejo” que necessita perpassar necessariamente pelas estruturas de poder e mostra as relações que elas desempenham. Isso se torna evidente pelo “título acadêmico, a nacionalidade, a formalização do contrato com as personagens, a manipulação e a hierarquia [que] formam o universo de jogo e simulacro que ele cria e recria” (STEIN, s.d., p. 3).

Ao mesmo tempo, o jogo de poder coordenado por PhD sinaliza para uma projeção mais ampla: a representação do poder autoritário existente nas micro-relações sociais. PhD não dá voz, legitimidade e autonomia a seus agregados, restringe-se a pensar e a agir por si só sem sucumbir aos desejos alheios, comportando-se como uma figura autoritária impiedosa a quem cabe mandar e aos subordinados, simplesmente obedecer. As falas contínuas do personagem que, como num monólogo, discorre sobre os assuntos mais diversos sem dar oportunidade de diálogo, o uso da função conativa, expressa especialmente por verbos no imperativo, somados ao campo semântico de escolhas lexicais como “Cala a boca e ponha de volta essa máscara” (SANT’ANNA, 1992, p.88) corroboram para a construção de um perfil imperioso.

A estruturação da cadeia social dos personagens pode ser lida, considerando-se a época de produção da obra, como representação da presença ainda intensa de pensamentos autoritários difundidos na sociedade. Fausto (2001) aponta que o regime ditatorial (1964-1985), contexto da obra, caracterizou-se pela retomada de práticas autoritárias comuns no Estado Novo<sup>41</sup>. Tais práticas são perceptíveis nos detalhes que a ficção expõe, mostrando como o texto literário faz uma injunção com o seu tempo. Exemplos dessa visão são a hierarquia que PhD estabelece com seus subordinados, a tomada de decisão sem viés democrático, pois todas as ações são orientadas por um único ser – PhD, e a censura a comportamentos não projetados de JP, Vedetinha, Velho Canastrão ou Prima Dona.

A designação de Jovem Promissor, Vedetinha, Prima Dona e Velho Canastrão como papéis a serem encenados na rua para observação do público está pautada na idéia de seres que se transformam e fazem de sua atuação uma verdade para si própria, tentando acreditar que tais papéis seriam projeções deles. Ou seja,

---

<sup>41</sup> Entre essas práticas podem ser citadas a ênfase na hierarquia, a supressão da democracia representativa e a restrição a mobilizações sociais (FAUSTO, 2001).

há uma encenação de estereótipos da realidade a partir de máscaras dos personagens:

Nas figuras de JP, Vedetinha, VC e PD estão os simulacros enquanto seres que, de certa forma, transformam-se e fazem de sua atuação uma “verdade” para si, no entanto, sua composição enquanto personagem não passa de uma representação. Não conhecemos o verdadeiro “eu”, nem o nome dessas pessoas (fictícias, claro), pois elas assumiram definitivamente o seu papel principal. Contudo, o experimento é baseado no fato de viverem várias facetas diferentes, o que dentro da própria narrativa se apresenta como uma exposição da representação. Dentre as várias que são apresentadas temos a do padre, jogadores de vôlei ou mesmo a tradicional família mineira, entre outras (VALÉRIO, 2008, p. 48).

Os quatro personagens comandados por PhD, que poderia ser visto como o diretor da peça, aquele que conduz as cenas sob um ponto de vista particular, são estereótipos de um escritor aprendiz (Jovem Promissor), do que se percebe a escolha não gratuita do nome que incita a jovialidade de alguém capaz para fazer alguma coisa; a mulher bonita e “burra” é direcionada a Vedetinha, cujo nome está associado à vedete (mulher sensual, cujo vestuário se consagra pela calça jeans apertada, suscitando o desejo masculino), e que, com o diminutivo “inha”, assinala um tom pejorativo para inferiorizar seus traços; o homem maduro com estigma de fracasso e falta de talento é atribuído a Velho Canastrão, cujas ações são baseadas na canastrice, e o termo “Velho” também traz uma idéia de menosprezo ao homem experiente; e mulher infeliz com o divórcio e em crise com sua beleza física é dada a Prima Dona. São, dessa forma, simulações, resquícios de uma realidade externa que se constitui por estereótipo.

No entanto, é importante frisar que a ênfase aos estereótipos não surge para ratificar tais padrões, mas para questioná-los, reforçando a potencialidade de reflexão que os simulacros conduzem no texto. No entender de Valério (2008), a representação desses grupos expõe a marginalidade dos sujeitos e proporciona uma visão irônica do mundo. Referindo-se ao papel de Vedetinha, o crítico salienta que Sérgio Sant’Anna “não faria dessa personagem apenas uma representação da submissão ou mesmo de confirmação do tipo padrão de mulher. (...) Mesmo que assumia diversos papéis, a grande imagem dessa personagem é ser Vedetinha. A controlada, um títere do Doutor PhD” (VALÉRIO, 2008, p. 56).

Nos estereótipos, apesar das distinções dos papéis e dos objetivos dados a cada um, há algo que os une: 1) a marginalidade social, pois estão expostos a situações degradantes e humilhantes como esta em que PhD responde à questão “O que é um homem com H maiúsculo, dr. PhD?”, formulada por JP: “Um homem com H maiúsculo é tudo aquilo que você não é, JP. Por exemplo: um homem com H maiúsculo toma decisões. Você toma decisões, JP?” (SANT’ANNA, 1977, p. 39); 2) o anonimato já expresso pelos nomes dados que não são nomes próprios; 3) a vulnerabilidade, já que não apresentam contornos nítidos ou valores que os sustentem; e 4) a fragilidade perante o poder representado pela figura do doutor. Os quatro constituem representações sombrias de uma parcela social, são vozes de anônimos que a História oficial não narra. A presença deles no livro pode ser compreendida, nessa ótica, como uma forma de potencializar a fragilidade e insignificância de seres desprestigiados socialmente que são manipulados pelo poder opressor.

O texto, como o próprio título indica, é marcado pela simulação, pelo fingimento. Em uma primeira leitura, pode-se perceber a obra como uma exposição de “observações e estudos” de PhD sobre o comportamento humano, mas a junção detalhada dos fragmentos narrativos permite descobrir que o texto propõe-se a, por meio de um estilo fragmentário e lacunar, descortinar o comportamento humano da classe média através de procedimentos experimentais:

A propósito de suas observações e estudos, o dr. PhD informou que no momento pesquisava, nos moldes do método existencialista científico e através de homens e mulheres típicos de classe média de um meio tropical e semidesenvolvido, certas características do comportamento humano, sob determinadas condições de angústia, instabilidade, pressão e insegurança (SANT’ANNA, 1992, p. 95)

As condições de observação descritas assinalam o domínio de PhD sobre suas cobaias, que sofrerão uma “plástica na alma”, uma “operação tão perfeita” que nem mesmo se lembrarão do que eram antes (SANT’ANNA, 1992, p. 96). É significativa também a relação de autoridade de PhD para ativação da repressão que investe sobre os personagens, como mostra um trecho em que estes salientam a falta de liberdade:

Mas todas as vezes que ousamos discutir suas ordens o dr. PhD acena sorridente com o contrato. Ali está uma cláusula que nos ameaça com severas multas e castigos, se não cumprirmos o combinado (SANT'ANNA, 1992, p. 7).

A construção de PhD é destacada por Carvalho (1981). Segundo a autora, o personagem “não limita a agressividade, enquanto tomada pelo humano. Penetra no universo de comportamento e esmaga o ato individual, sinônimo de liberdade. Dentro da obra, é o centro exclusivo de significação, foco único de relacionamento.” (CARVALHO, 1981, p. 50). As opiniões dos personagens, como no excerto acima, soam como vozes duplas, que narram acontecimentos e simultaneamente refletem sobre o mundo marcado pela crise, notadamente percebida pelas ações dos personagens descritas na narrativa.

A revelação do mundo em crise é construída com a simulação da linguagem. Esta se mostra dúbia, não se tem certeza do que ocorre com os personagens, se as ações fazem parte de uma peça, se eles encenam o que determina PhD, se este realmente quer fazer observações ao comportamento humano. Há esquematizações de comportamentos em um jogo em que o poder de PhD sobre suas cobaias prevalece.

Como representante da Lei e imagem simbólica do Pai (numa alusão à idéia de criador dos personagens, da história, das ações), PhD mostra-se agressivo: ignora os desejos humanos, tolhe a liberdade individual de suas cobaias. Mas sua agressividade mostra-se simulada, não aparece com nitidez, revela-se aos poucos, como num exercício de interpretação cujas abreviaturas e lacunas devem ser decifradas. Sob esse aspecto, o nome do personagem é indicativo. A abreviatura apresenta uma duplicidade interpretativa: pode ser lida como uma estratégia para camuflar a personalidade e como fórmula para exposição de seus “talentos” científicos:

O dr. Philip Harol Davis, que recentemente foi agraciado com o título de Doutor Honoris Causa de nossa Universidade, notabilizou-se internacionalmente por seus estudos visando resolver os problemas da fome mundial através do canibalismo. Também participou das pesquisas

que culminaram com a descoberta e fabricação da bomba de efeito psicológico-paralisante e foi membro de três fracassadas expedições polares, em busca de um novo habitat para o homem do século vinte e um (SANT'ANNA, 1992, p. 94).

Tais talentos científicos são uma farsa, simulação para representação das relações entre dominador e dominado, numa referência contextual da época. Construída em 1977 quando terminava a intensa repressão ditatorial, AI 5 e controle ideológico por toda parte, *Simulacros* traz como personagem central PhD, o controlador, aquele que comanda e observa com rigor seus comandados. Esse olhar é uma referência metafórica ao olhar do repressor da época, que tinha a função de fiscalizar, “orientar” as ações e comportamentos e repreender se fosse necessário para a manutenção da ordem e dos bons costumes. Soma-se a isso o fato de que com a leitura percebe-se

um olho sempre a seguir as personagens, da mesma forma que o brasileiro se encontrava por parte dos censores que perseguiram e censuravam as artes no país. O olho de PhD é uma metáfora da perseguição diária não somente da personagem, como do artista (VALÉRIO, 2008, p. 16).

Há uma tensão entre o ato de comando, permeado em incógnitas da representação, e as intenções dos comandados. Nessa relação, constrói-se uma metáfora da violência: PhD usa seu poder e seu “título” para consolidar sua posição social privilegiada, em que a aproximação com dados científicos mostra-se a serviço de interesses particulares, o de controlar o comportamento humano, uma vez que “homens e mulheres típicos da classe média” são objetos de análise “sob determinadas condições de angústia, instabilidade, pressão e insegurança” (SANT'ANNA, 1992, p. 95).

A mediação das relações de poder de PhD é realizada através do contrato, o documento que garante poderes ao doutor e sinaliza a possibilidade de escravização do ser humano, a quem não resta outra alternativa a não ser a de obedecer PhD sob o risco de sofrer punições caso não cumpra as orientações dadas. Estas são proferidas através de um discurso mascarado, tranqüilo, sem aparentemente violar os princípios da condição humana. A linguagem funciona

então como um simulacro das artimanhas da violência e opressão exercidas por PhD, pois este “era fascinante ao falar. Suas palavras formavam uma espécie de melodia” e normalmente “falava baixinho” (SANT’ANNA, 1992, p. 26).

O discurso macio de PhD pode ser lido como uma amostragem das estratégias de coerção e persuasão, comprovando o uso da palavra como instrumento ou armadilha para alcance de metas secretas, as quais dependem da aceitação imediata do público-alvo. As palavras que denotam elogios comprovam essa tese. No exemplo a seguir, Jovem Promissor acaba sendo seduzido por PhD que enaltece a beleza de JP: “O dr. PhD disse ainda que ele precisava mesmo, para suas experiências, de um sujeito jovem, talentoso e até bonito, como eu. Por isso meu nome seria Jovem Promissor. O dr. PhD sabia agradar uma pessoa quando precisava dela” (SANT’ANNA, 1992, p. 11).

Em perspectiva semelhante, as ações simpáticas de PhD também ratificam a idéia de que o discurso macio e as ações de empatia contribuem para manipulação de atitudes, como se percebe quando é cantado um “Parabéns a você” a Jovem Promissor e feita uma festinha para prepará-lo para um novo papel, o de pai: “Vedetinha passou-me um pratinho de papelão, com doces e salgadinhos. E o próprio dr. PhD, em pessoa, serviu-me um copo de guaraná, enquanto me dava tapinhas de felicitações nas costas” (SANT’ANNA, 1992, p. 149).

No conjunto, os traços de PHD, somados à condição subalterna dos demais personagens, permitem uma leitura acerca de marcas de uma estrutura hierárquica da sociedade brasileira, uma vez que estão situados no espaço social desse país. Em estudo sobre a constituição da sociedade brasileira desde a época colonial, em que havia uma espécie de cultura senhorial, Chauí (2000) assinala a verticalização social como traço característico da sociedade brasileira. Segundo a pesquisadora, a forma social está pautada em relações sociais e intersubjetivas realizadas “como relação entre um superior, que manda, e um inferior, que obedece. As diferenças e assimetrias são sempre transformadas em desigualdades que reforçam a relação mando-obediência” (CHAUÍ, 2000, p. 89). Tal verticalização aparece claramente na representação simbólica do texto literário. PhD materializa o papel do mandatário, dominador, ao passo que os demais personagens assumem os contornos dos obedientes, que sofrem as opressões físicas e psicológicas.

As simulações não se restringem aos sentimentos dos personagens, chegam também a simulações de morte de um personagem como forma de conhecer a

reação dos demais. Velho Canastrão, com apoio e orientações do PhD, finge suicidar-se para descobrir se os colegas cobaias sentem saudade dele ou não: “Eu fiquei lá no barracão dos fundos esses quatro dias depois do meu suicídio. O dr. PhD me levava comida e notícias sobre os sentimentos de vocês” (SANT’ANNA, 1992, p. 190).

Palavras e ações dos personagens do livro mostram-se fingimentos, nada soa espontâneo, e a estrutura ambígua da narrativa obriga o leitor a refletir sobre a composição da obra. Que significação há nos papéis representados pelos personagens é uma inquietação constante que leva a crer na simulação de discursos e atitudes uma forma de representação da condição social e humana. A ação teatral dos personagens mostra que os indivíduos criam mecanismos de ilusão, isto é, valem-se de ações e discursos para persuadir e fazer crer que a impressão é realidade. Sobre a estratégia de simulação presente na narrativa, Carvalho explica que

Portanto, nem o acionamento da categoria discursiva permanece impune à apropriação e ao jogo de dissimular. O ato de posse da palavra, ligado ao personagem Jovem Promissor, termina por se esbater no cientista, que seria o autor em “virtualidade” do discurso. É uma posse que se esvai, arrancada na presença de um contaminador mostrado como efetivo” (CARVALHO, 1981, p. 56).

A palavra é compreendida na obra como instrumento de poder não só de persuasão ao outro, a quem ela se dirige, mas também a qual a profere. “As palavras eram uma coisa mágica” (SANT’ANNA, 1992, p. 195), acreditava Jovem Promissor. Tão mágicas que “podiam convencer a própria pessoa que a proferia” (SANT’ANNA, 1992, p. 195) ou até mesmo livrar alguém da culpa por um crime cometido, como o assassinato de PhD, pois o sentimento de culpa pode ser dizimado com a mudança de nome das pessoas: “Nós temos um jeito de nos libertarmos desse sentimento de culpa. É muito simples. É só mudarmos de nome. (...) Limpar com um novo nome todo o passado” (SANT’ANNA, 1992, p. 195).

Também se destaca que a simulação da palavra faz alusão ainda à simulação da essência humana. A palavra selecionada e as ações verdadeiras, camufladas por atitudes empáticas e elogios falsos, são indícios da capacidade de o homem simular,

projetar seus ideais através de máscaras, pois Jovem Promissor, por exemplo, apresenta convicção de que um “argumento sensibilizava o Velho Canastrão. Ele precisava de uma verdadeira lavagem cerebral” (SANT’ANNA, 1992, p. 191). O personagem não se permite relevar na sua nudez, mas se representar por imagens que acobertam seus verdadeiros eus. A aparência é, portanto, uma fórmula de cobrir a essência.

Além da essência disfarçada, a construção dos personagens da obra alude para um traço relevante: a alternância e continuidade de papéis. Após a morte de PhD, motivada pelo suposto suicídio de Velho Canastrão, Jovem Promissor passa a desempenhar o papel autoritário de PhD e comandar as ações dos colegas: “Velho Canastrão afundou na poltrona, derrotado. E eu achei que esse era o momento psicológico de acabar com a conversa e pôr todo mundo para dormir” (SANT’ANNA, 1992, p. 191).

Quando Jovem Promissor, ao lado de Vedetinha, Velho Canastrão e Prima Dona, está em posição subalterna, obedece às regras impostas por PhD. Quando este é morto e sai de cena, Jovem Promissor passa a exercer o papel antes direcionado a PhD. A partir disso, os demais papéis são comandados por JP que utiliza as mesmas estratégias de PhD para orientar suas cobaias. De agredido e vítima, JP tem a metamorfose para o lado oposto, o de agressor. Muda-se, portanto, apenas a figura símbolo do opressor, mas as estruturas sociais e os papéis não se alteram.

Sob esse aspecto, *Simulacros* pode ser observado como texto que alegoriza um “modelo” de sociedade, caracteriza como aquela que prefere simular a expressar com clareza e obviedade seus princípios, prefere usar o poder como mecanismo de controle e manipulação e ainda se configura como um processo contínuo de representações, conservando seus “biótipos” (de um lado, a maioria subalterna e oprimida, expressa pelas cobaias de PHD; por outro uma minoria detentora do poder a qualquer preço).

No entender de Carvalho (1991), o livro de Sérgio Sant’Anna é uma alegoria<sup>42</sup> da sociedade em ruína de seu tempo de produção, pois mostra, através da simulação da linguagem, o poder arbitrário e o aniquilamento da consciência

---

<sup>42</sup> A autora destaca que a alegoria, como marca da modernidade, é uma forma de expressar o traço da ruína do mundo e da linguagem e a alternativa encontrada para expressar de modo seguro os referentes mais imediatos daqueles anos de censura e repressão.

humana que eram características básicas do contexto de tensão vivido no final da década de 70. Tais ruínas podem ser vistas em fragmentos narrativos que expõem fissuras, entre as quais a representação da família, a noção de liberdade e a identidade.

Em relação à família, o texto constrói referências simbólicas de grupo sem afinidade, pois não existem parentes, profissões que caracterizem o grupo (formado por JP, Vedetinha, Prima Dona e Velho Canastrão), eles formam uma estrutura por conveniência em que conflitos são freqüentes e afetividade praticamente inexistente. Sobre a configuração familiar, cabe destacar que “encontra-se solidamente enraizada num comportamento de classe média, cumprindo a fachada e exibindo o cenário” (CARVALHO, 1981, p. 69).

A liberdade está atrelada à idéia das opções tomadas por cada personagem, exemplificado na narração de JP em referência ao contrato assinado a PhD:

Ali está uma cláusula que nos ameaça com severas multas e castigos, se não cumprirmos o combinado. No entanto, somos completamente livres. O dr. PhD afirma que se vendemos espontaneamente nossa liberdade, tudo o que vem a seguir é consequência daquela primeira escolha (SANT'ANNA, 1992, p. 7).

Depois de cerceada a liberdade em virtude do contrato, os personagens não sabem como agir sendo eles mesmos, ou seja, sem os papéis dados por PhD: “O diabo é descobrir como é a gente mesma” (SANT'ANNA, 1992, p. 73), afirma JP. Sobre esse dado, é importante tecer algumas considerações que assinalam a identidade, a construção simbólica desses sujeitos. A caracterização desses personagens mostra-se flutuante, pois eles não sabem quem são e como devem agir de maneira própria. A criação pessoal e individual é afetada, e projetos de vida individual não encontram suporte, não têm um fio condutor; são mesclas de várias identidades, vários eus que novamente asseguram um ciclo de simulação sem permitir a configuração do sujeito através de um escopo único.

Referindo-se acerca da simulação na pós-modernidade, Stein (s.d.) aponta que, no livro de Sérgio Sant'Anna, os projetos individuais dos personagens, após se livrarem de PhD, se perdem: “no caso de Velho Canastrão a busca do anonimato, no caso de JP a busca de uma nova identidade, ou melhor, um novo simulacro de

identidade” (STEIN, s. d., p. 03). Uma possibilidade de compreender a simulação contínua pode ser a dificuldade de se estabelecer limites, de configurar uma identidade consistente com lastros seguros de atuação num contexto em que crise de valores é intensa.

### 3.7 Narrativas fragmentadas: o texto ficcional e sua correlação extracontextual

Nas obras analisadas nesta seção, chama a atenção a forma como o escrito constrói as tramas. O narrador, assim como os demais personagens das narrativas, apresenta-se multiforme: não apenas varia sua linguagem, mas também altera o seu modo de narrar, colocando-se sob diversos pontos de vista. Em *Um crime delicado*, o narrador de Sérgio Sant’Anna é um típico exemplo de narrador não convencional: aquele que desestabiliza as noções de linearidade da trama, pois à sua história intercalam-se outras sem que isso seja explicado ao leitor. Há, na definição de Silva (2008), um conjunto de narrações interpostas que se mesclam em diferentes níveis narrativos (extradieético, dieético e metadieético) de tal forma que sugerem ambigüidade:

Não há, no texto, nenhum aviso que propriamente anuncie a mudança de um nível a outro: é necessária a concentração do leitor para compreender o posicionamento do narrador diante da história narrada. Assim, na medida que a narração transita entre vários registros, sem anunciar a mudança de um para outro, cria-se um constante espaço para a ambigüidade (SILVA, 2008).

A multiplicidade dos níveis narrativos é perceptível em outros textos de Sérgio Santa’Anna, como *Um romance de geração*, em que o foco narrativo é dominado por Carlos Santeiro e pela jornalista. Há uma mescla da voz que comanda os relatos. Em *Confissões de Ralfo*, a narrativa articula-se com a coexistência de vários narradores (entre os quais Ralfo, o sujeito autobiográfico que se impõe nas cenas) de forma que o texto soe como um diálogo duplo:

O primeiro passo é abandonar a cidade e qualquer vínculo com a existência anterior. Mais do que isso: apagar todos os traços desse passado. Compenetrar-me de que sou Ralfo, concebido do nada, com uma realidade física e mental de vinte e poucos anos de idade. Saio para a rua neste meu primeiro dia de existência ativa como Ralfo (SANT'ANNA, 1995, p. 13)

Na narrativa de 1977, *Simulacros*, o leitor, desde o início da obra, é convidado a assistir a uma encenação de personagens que despem sua identidade para figurar outra segundo o relato pessoal do narrador Jovem Promissor, a quem possivelmente se atribui a voz do narrador, já que ao final da leitura percebe-se que tudo pode ser um relato de outra figura, PhD.

Em *A Senhorita Simpson*, o leitor também é importante, pois de seu olhar atento percebe-se o entrelaçamento da história do livro didático com a história dos alunos da escola de inglês e com a língua estrangeira, objeto de reflexão e apresentação de cenas, como esta em que o narrador responde à professora: “*I like making love to you too*” (SANT'ANNA, 1989, p. 138). Se os conhecimentos sobre o inglês forem restritos ou inexistentes, muitas nuances do relacionamento dos personagens passa despercebido, como neste que induz a uma relação amorosa entre aluno e professora.

Em todas as narrativas, sobressai-se a ausência de linearidade. As narrativas de *Confissões de Ralfo*, *Simulacros* e *A Senhorita Simpson* definem como traço característico a fragmentação, que distancia a intelegibilidade do texto se comparado com o romance tradicional. As obscuridades e incertezas trazidas pelos enredos das narrativas, associadas aos modos como são construídas, permite interpretações divergentes. No entanto, na perspectiva de Denis (2002), se por um lado, o romance perde a legibilidade, por outro, ganha maior eficácia, pois a multiplicidade e a dispersão de pontos de vista acarretam a impressão de uma história a se compor e o acompanhamento do leitor, que é convidado a questionar e a construir sua visão crítica.

A fragmentação discursiva é, assim, uma amostra do poder da palavra atribuído à obra, o que Santos (2000, p. 77) define como “o exercício do poder de referência da linguagem”. Nas narrativas analisadas neste capítulo, a fragmentação

do discurso apresenta um papel importante. Funciona não apenas como opção estética, mas como instrumento de recontar experiências sociais de uma época sem lembrá-las de modo contemplativo e acrítico. É, assim, uma fórmula de a ficção reeditar artisticamente experiências do passado a partir de uma perspectiva questionadora, inquietante para o leitor. Ao discutir políticas da memória e técnicas do esquecimento sobre temas históricos de opressão, Richard (1999) explica que construir frações desconexas do passado são estratégias para explorar o passado com “inteligibilidade histórica”. Segundo a pesquisadora,

Para desbloquear a lembrança do passado, que a dor ou a culpa encriptaram em uma temporalidade selada, devem liberar-se diversas interpretações da história e da memória capazes de assumir a conflitividade dos relatos e de ensaiar, a partir de múltiplas frações desconexas de uma temporalidade contraditória, novas versões e reescrituras do sucedido que transportem o acontecimento a redes inéditas de inteligibilidade histórica. Não se trata, então, de voltar o olhar para o passado da ditadura para gravar a imagem contemplativa do padecido e do resistido num presente onde se incruste miticamente como lembrança, mas sim de abrir fissuras nos blocos de sentido que a história recita como passados e finitos, para quebrar suas verdades unilaterais com as dobras e astúcias da interrogação crítica (RICHARD, 1999. p. 329).

Essa perspectiva de dar relevo à palavra e a seu poder de referencialidade contextual aparece nos livros de Sérgio Sant’Anna, em que o olhar da narrativa pode projetar imagens para fora do texto, uma vez que “a narrativa frequentemente procura estabelecer uma íntima relação com realidades extratextuais reconhecíveis” (SANTOS, 2000, p. 77).

Compreender as obras narrativas de Sérgio Sant’Anna exige uma reflexão sobre como são elaboradas sob o ponto de vista estético e como são associadas às aspirações sociais que nelas se inserem ora de forma explícita nos temas, ora de modo camuflado nos intertextos, nos interditos, nos não ditos. Tomando-se como base as formulações de Bakhtin (1990), o discurso do sujeito que fala é uma linguagem social (e não um “dialeto individual”), que visa a “uma certa significação e uma certa difusão social” (BAKHTIN, 1990, p. 135) de forma que o discurso de um personagem pode também se tornar fator de estratificação da linguagem. Além disso, o sujeito que fala no romance é um ideólogo e suas palavras, *ideologema*, pois “Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista

particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social” (BAKHTIN, 1990, p. 135). Assim, as ações, as palavras e o comportamento dos personagens no romance servem para a revelação e a experimentação de suas posições ideológicas, já que toda palavra não é neutra e imparcial porque expõe uma posição ideológica definida.

Dessa correlação, destaca-se que um texto literário estabelece relações com a sociedade e com o contexto de sua produção. Discutindo as obras de Sérgio Sant’Anna (*Um crime delicado*) e Osman Lins (*Avalovara*), Dalcastagnè (2007) defende a tese de que os textos desses autores são singulares ao reportar os seus contextos de produção, haja vista problematizar de maneira consciente o fazer literário e não se acomodar com o engajamento fácil. Por isso, a complexidade de suas obras e os narradores-escritores que põem em xeque a própria narrativa e a forma de compô-la. Nessa perspectiva, salienta-se que

Aqui, não é simplesmente a palavra, ou a linguagem, que está sendo colocada em questão, mas o próprio artista. (...) Osman Lins, Sérgio Sant’Anna e seus protagonistas estão imersos nessa experiência. Já não podem aceitar os parâmetros de um engajamento fácil – da literatura transformada num panfleto político – até porque estão cientes de sua ineficácia, mas também não pretendem ignorar a necessidade de fazer sua obra interagir com seu tempo, nem que para isso tenham que tensioná-la até seu limite. E esse limite inclui o próprio escritor, que se questiona e, mais que isso, se coloca sob suspeita (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 62).

A autora sintetiza suas reflexões sobre as frustrações dos personagens de Sérgio Sant’Anna (*Um crime delicado*) e Osman Lins (*Avalovara*), afirmando que eles acreditam no poder da literatura como instrumento de ação, já que não desistem de escrever e de problematizar a própria escrita. Mas adverte que “Mudar o mundo é tarefa grande demais para a literatura. Um romance pode expressar a oposição a um estado de coisas, mas se a oposição permanecer restrita às páginas dos romances, estará fadada ao fracasso” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 65).

A perplexidade das cenas de violência e simulação da condição humana, por exemplo, faz surgir uma narrativa problemática. Num contexto debilitado e com fissuras, em que os conflitos se intensificam, a tentativa de se representar o real em moldes tradicionais, pautados no estilo linear, implicaria uma falsa projeção da realidade, uma vez que o universo caótico urbano ganharia dimensões plenamente

aceitáveis e justificáveis pela experiência humana, e o leitor seria conduzido a aceitar essa condição sem questioná-la.

Para que tal desordem e impasses fossem expressos com intensidade, a desmedida em relação aos padrões convencionais torna-se uma alternativa fecunda. Enquanto resposta a um processo social e histórico pautado em violência e desestabilização do sujeito, Sérgio Sant'Anna rompe com o estilo do discurso ficcional de sua época e suspende as referências de delimitações da realidade, representada a partir de fragmentos a serem recuperados e organizados pelo leitor. Essa opção estética é melhor compreendida quando se correlaciona à teoria de Adorno (1992). Segundo o crítico, os antagonismos, entendendo-se como conflitos e contradições da sociedade, são tecnicamente articulados na obra de arte, pois em sua composição imanente, que torna a interpretação translúcida às relações de tensão no exterior, as tensões não são copiadas, dão formato ao narrado, e esse princípio constitui o conceito estético da forma.

Soma-se a essa articulação interpretativa a idéia de que o efeito de sentido de uma obra é proporcional aos encontros que apresenta em relação à realidade, isto é, sua referencialidade está associada aos arranjos “sensuais” e “afetivos” que consegue provocar no leitor, pois “a obra se torna ‘referencial’ ou real na medida em que consegue provocar efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com a realidade em que o próprio sujeito é colocado em questão” (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 82). Em outras palavras, o discurso ficcional adquire maior expressão à medida que conseguir recompor, sem copiar, a realidade social imanente, representando-a com o mesmo ou com similar expressão da realidade. Por isso, tornam-se pertinentes, como critérios de expressão estética, as opções adotadas por Sérgio Sant'Anna na representação da sociedade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após discorrer acerca de algumas variáveis das narrativas selecionadas para este estudo, cabe propor algumas considerações finais sobre conteúdos formais e temáticos que corroboram para a aspiração social na ficção de Sérgio Sant'Anna. Destacam-se, portanto, os pontos mais importantes sobre esse olhar às narrativas *Confissões de Ralfo* (1975), que se constitui o principal foco de análise cuja ênfase foi dada em todos os capítulos deste trabalho, *Simulacros* (1977), *Um romance de geração* (1981), *Amazona* (1986), *A senhorita Simpson: histórias* (1989) e *Um crime delicado* (1997).

Nessas narrativas, a construção dos personagens, movediços, multiformes e em muitos momentos “em ruínas”, assinala uma reflexão importante da ficção, pois “a obra literária significa um tipo de elaboração das sugestões da personalidade e do mundo que possui autonomia de significado; mas que esta autonomia não a desliga das suas fontes de inspiração do real, nem anula a sua capacidade de atuar sobre ele.” (CANDIDO, 2002, p. 85). Sob esse prisma, Ralfo, JP e PhD, Carlos Santeiro e Cléa, por exemplo, são ilustrações de um movimento de compor na ficção uma referência ao real, simbolizado em imagens de indivíduos desorientados, que remetem para seu próprio tempo e para a idéia de coletividade.

Os personagens dos livros de Sérgio Sant'Anna são descentrados, não sabem para onde ir, o que fazer, como ser. São guiados, vítimas de um sistema opressor (Dionísia, JP, Velho Canastrão são exemplos disso). Se no início do século XX, na literatura brasileira, assiste-se a formas diversificadas de representação do homem, em que o “herói sem nenhum caráter” de Mário de Andrade exemplifica a ruptura de valores e linguagem num Brasil dividido entre o tradicional e o moderno, os retirantes de Graciliano Ramos e Clarice Lispector mostram a dura realidade do homem interioriano na busca pela sobrevivência num espaço marcado pelo desenvolvimento da *polis*, a partir da segunda metade do século há espaço para a representação de sujeitos complexos, fragmentários. Como ilustração dessa tendência, Sérgio Sant'Anna evidencia o descentramento do sujeito e a necessidade de projetos pessoais, políticos e sociais integrarem-se a vida destes, embora as tentativas revelem-se frustradas.

Como ponto similar nas narrativas deste século, experiências de personagens desses autores sinalizam a condição do sujeito na modernidade: ela é catalizadora de certos impasses, dúvidas e angústias, nos quais o sujeito já não se percebe como indivíduo uno e íntegro; pelo contrário, vê-se perdido com valores, projetos e sonhos ofuscados ora pelo sistema ora pela sua própria condição. Isso é resultado de uma desproporção entre os desafios que o mundo moderno oferece e aquilo que o sujeito consegue realizar.

Considerando essas premissas, personagens dos livros contemporâneos apresentam um movimento inverso aos dos séculos antecedentes. Explica Schüller (1989) que as obras romanescas produzidas nesse período polarizam os personagens como centro básico da trama a tal ponto que até os títulos das obras põem em relevo os nomes dos personagens, como o fizera, por exemplo, José de Alencar. O contexto literário dos anos 1900 coloca o homem em outra posição: o homem perde o centro da atenção, pois os fatos em si passam a ser o trunfo dos textos. Como conseqüência, para percebê-lo, são usadas estratégias estilísticas que camuflam os caracteres dos sujeitos das narrativas: “Máscaras a esconder o caráter esquivo das personagens definem bem os entes que povoam o mundo romanesco” (SCHÜLER, 1989, p. 40).

Atento a esse movimento da ficção, Sérgio Sant’Anna recorre à fragmentação e ao simulacro nas narrativas não apenas como estratégia formal capaz de dar à obra de ficção uma inteligibilidade artística maior, mas também para reforçar os elos entre as estórias e a História do Brasil recente. O autor “procura deixar claro que a *História*, no seu aspecto de registro dos acontecimentos de um lugar e de uma época, também se constitui enquanto *estória*, discurso que é sempre lacunar em relação à realidade” (SANTOS, 2000, p. 79).

Se o caráter dos personagens é esquivo, há de se compreender também que a trajetória deles mostra-se problemática, não-linear. Não apresentam mais contornos nítidos, sua face aparece dissimulada, sua linguagem fragmentada e sua compreensão multiforme. Nessa perspectiva, os simulacros e a ambivalência dos personagens e de suas ações apontam tanto para uma tendência estética em consonância com o estilo romanesco do século quanto para uma forma peculiar do escritor, na qual a multiplicidade de faces de um personagem transparece, como se percebe na configuração de Carlos Santeiro, Ralfo e Jovem Promissor. Neles a falta

de acabamento do sujeito salienta-se, tendo em vista que suas profissões, por exemplo, ou são alteradas a todo momento ou são frustrações.

Para além das experimentações de construção de personagem, a análise de Carlos Santeiro (*Um romance de geração*) e Ralfo (*Confissões de Ralfo*) mostra que esses sujeitos são resultado de uma reflexão significativa: são construtos sociais e, como tais, representam um modo de ser da modernidade que se funda na idéia de crise e desestabilização das relações afetivas, sociais, profissionais e políticas. Ambos não obtêm sucesso profissional, pois os livros que supostamente elaboraram são destruídos e não publicados, não possuem lastros familiares e afetivos sólidos e parecem estar em um labirinto, pois não têm projetos a realizar.

Santeiro é um escritor frustrado que não consegue realizar o projeto de publicação de sua obra, que, por sua vez, confunde-se com o próprio romance. O romance de geração, de acordo com o que se lê nas entrelinhas da obra, seria o livro do escritor Santeiro, cujos sonhos e valores parecem ofuscar-se em meio a suas crises financeiras, profissionais, afetivas. Ralfo, aspirante a escritor, também segue na mesma projeção de Santeiro: não segue uma ótica de ação, não se realiza, não vê seus sonhos tornarem-se reais e acaba por ter suas páginas de uma autobiografia imaginária despedaçadas em mil pedaços após julgamento de seu livro.

Construídos de modos distintos, esses personagens estão inseridos numa sociedade em que o sujeito parece mais questionador e transgressor do que inerte e conservador no sentido de que a experiência que vivenciam ocasiona uma desestabilização que se sobrepõe à harmonia e ao deleite e que põe à mostra a fragilidade do sujeito e sua impotência na luta por uma realização pessoal maior. Nessa perspectiva, os dois personagens são sujeitos sociais ilustrativos de uma modernidade marcada pela desorientação do sujeito e pela dificuldade de controle das relações sociais e da percepção dos indivíduos sobre riscos, perigos, segurança e confiança. São ainda amostra de sociedade fragilizada com problemas e ambivalências que interferem na constituição dos sujeitos.

Na representação dos sujeitos em crise, a dimensão fragmentária das narrativas releva-se significativa, pois como narrar linearmente uma história que aparece às avessas e sem continuidades aparentes? A opção pelo discurso fragmentário, então, é indício para a exposição artística das tensões dos personagens e também da tensão dos seus respectivos períodos históricos. As

tensões se constroem nos temas e na forma literária. Em *Confissões de Ralfo*, *Simulacros* e *Um romance de geração*, as múltiplas vozes sociais e o hibridismo contribuem para que uma visão plural do Brasil seja composta; em *Amazona*, a questão de gênero, abarcada por uma narrativa em terceira pessoa, incita a reflexão sobre os papéis sociais femininos nos anos 80; em *A senhorita Simpson* e *Um crime delicado*, há ênfase nas articulações de vozes de personagens urbanos que também se envolvem em situações de conflito.

Tais tensões são inerentes à estrutura formal dos textos. Não são necessariamente tematizadas nos assuntos tratados nos obras, aparecem diluídas nas formas complexas, no discurso fragmentado, no foco narrativo dialógico, na estrutura do enredo. A ênfase dada à representação de tensões sociais reforça um dado importante sobre o conjunto dos romances analisados.

As obras encobrem duas décadas de produção artística (a primeira, *Confissões de Ralfo*, é de 1975, e a última, *Um crime delicado*, é de 1997), portanto, inserem-se em diferentes momentos da História social do país, incluindo também distintos sistemas políticos (da época de repressão ditatorial, passando pela abertura política, até a democracia). Observando a influência desses sistemas políticos na composição literária, há de se destacar sua interferência, mas não o bastante para excluir uma imagem permanente nesse contexto de 22 anos de produção: a visão sombria em relação à sociedade e aos sujeitos acolhidos nela. Não se encontram exemplos de situações, espaços ou personagens que exemplifiquem histórias de sucesso inquestionável, sujeitos felizes e esperançosos, conquistas individuais ou coletivas. O resultado expresso nas linhas dos textos ficcionais parece reiterar uma tese similar: a de que o contexto brasileiro, reportado em diferentes momentos históricos, não se exime de uma perspectiva desoladora para aqueles que se situam na marginalidade urbana.

Um fator pertinente para se aceitar a tese de que há uma saliência na perspectiva desoladora são os títulos e subtítulos das obras do autor: *Simulacros* expressa a idéia de jogos de espelhos e máscaras sociais, como se tudo fosse uma dissimulação do real, em que se sobressaem imagens sombrias dos sujeitos e de sua realidade; *Um crime delicado* coloca em cena a idéia de criminalidade, que se confirma na obra e provoca estranhamento no leitor pelo fato de o transgressor ser um intelectual (professor); *Junk-box* traz o subtítulo “uma tragicomédia nos tristes trópicos” que acena para a tragicidade e para a tristeza como ponto característico do

país; *A tragédia brasileira* também reitera a visão do nacional a partir de uma visão negativa.

A representação das tensões sociais no enredo e na forma, o uso da fragmentação, a construção de personagens movediços e do discurso dialógico permitem concluir que o modo como Sérgio Sant'Anna constrói suas narrativas torna sua obra distinta das produzidas no período, afasta sua literatura do campo recorrente da literatura-verdade ou dos romances-reportagem do período<sup>43</sup> e dá ao escritor uma posição distinta no campo da ficção contemporânea.

As interfaces das narrativas com seus elementos extracontextuais também alertam para a recusa a um mero retrato de uma época. A tematização de violência, opressão, brutalidade e autoritarismo em narrativas como *Confissões de Ralfo*, *Simulacros*, *Um romance de geração* e *Amazona* reforça a tese de que o escritor compromete-se com a interação entre História e estória. Exemplo disso é também a alusão a relações de forças entre poder e contexto repressor e sujeitos destituídos de capacidade de reagir a esse poder (*Um romance de geração*) e outros capazes de vencer obstáculos (*Amazona*). Na perspectiva de análise defendida neste estudo, essas situações são mediadas esteticamente por aspectos formais e estruturais.

O autor das narrativas analisadas neste estudo, a exemplo de autores brasileiros como Caio Fernando Abreu e Renato Tapajós, dedicou-se a temas referentes à condição precária do sujeito num século de violência e opressão, abdicando de uma perspectiva realista, a que estaria relacionada à capacidade de o texto compreender um objeto, representando-o em parâmetros documentais e/ou racionais, como assinala Watt (1990). Sob esse aspecto, torna-se justificada a opção por um texto complexo e fragmentário que põe em xeque a posição do sujeito na História e seu lugar social.

Tais relações da obra de ficção com o contexto parecem ser uma constante também nos contos do escritor. Em estudo sobre a antologia *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, Santos (2008) defende a tese de que, na coletânea, Sérgio Sant'Anna investe na exposição de fissuras que a violência e o autoritarismo causam na constituição do sujeito. Segundo o pesquisador

---

<sup>43</sup> Em estudos anteriores acerca do romance *Confissões de Ralfo*, foi discutida essa característica da obra do escritor sem estabelecer correlações com outras narrativas (PORTO, 2005; 2007).

As tensões que aparecem na obra não são resolvidas de forma definitiva numa solução de aprendizado para as personagens, mas antes apresentadas em sua impossibilidade de solução, trazendo o leitor para o sentimento de sofrimento e fratura psicológica do indivíduo com o qual elas se relacionam (SANTOS, 2008, p. 19).

O diálogo das narrativas com o contexto de produção parece salientar a imagem do caos, da opressão, da marginalidade social. Nas narrativas analisadas neste estudo, há em comum um contexto opressivo e excludente com conotações políticas em alguns casos (*Simulacros*, *Confissões de Ralfo* e *Um romance de Geração*) sem opção por soluções fáceis em termos de representação, pois os textos expressam as tramas de forma lacunar e fragmentária a ponto de atribuir ao leitor a junção de excertos para atribuir sentidos ao que se lê.

É nessa linha de raciocínio que Dalcastagnè (2007), ao estabelecer um comparativo entre narrativas de Sérgio Sant'Anna e João Câmara, argumenta que a “crítica ácida lançada por ambos os artistas para o universo externo é de algum modo refratada e se volta para o interior de sua obra, maculando-a também, comprometendo sua forma com o objeto de sua representação” (DALCASTAGNÈ, 2007b, p. 3).

A representação do contexto social sob o ângulo narrativo das obras constrói-se com soluções formais complexas, em que se incluem a fragmentação, o discurso dialógico, a simulação. É a opção temática correlacionada com a forma de representação estética, discutida também pela própria obra, tendo-se como referências os questionamentos produzidos por Ralfo e Carlos Santeiro. Suas indagações acerca a significação da palavra e da literatura convergem para a discussão da própria representação: “Em função da certeza de que o real é indissociável da forma como é percebido, a opção de trazer, para o universo da ficção, o debate sobre o real implica discutir os próprios mecanismos de representação” (SANTOS, 1992, p. 86).

No universo ficcional de Sérgio Sant'Anna, o *corpus* de seis romances eleitos como objeto de análise mostra-se pertinente ao debate proposto. Em primeiro lugar, as narrativas selecionadas apresentam situações que, de diferentes formas, podem-se caracterizar como opressivas e, no conjunto, contribuem para a configuração de uma atmosfera social e cultural de períodos que vão da intensa repressão política

aos anos de abertura política e singularizam esse período com traços similares do ponto de vista temático, como a exploração da violência.

É importante salientar que o discurso fragmentado é uma das características da literatura que se produziu no Brasil a partir das primeiras décadas do século XX, impulsionado pelo movimento modernista e pelas inovações culminadas na Semana de Arte Moderna. Tanto a prosa quanto a poesia buscam, nesse contexto, desestabilizar os tradicionais padrões de elaboração literária, propõem novas técnicas de composição, como a “colagem” de diversos gêneros e de linguagens em um único texto, e explicitam uma tentativa de ajuste entre representação e realidade. Sob esse prisma, a obra de Sérgio Sant’Anna pode ser objeto de reflexão, visto que, no conjunto, seus textos trazem uma singularidade formal que os afasta dos moldes tradicionais de poesia, romance, conto e novela, gêneros desenvolvidos e transformados pelo autor ao longo da carreira.

Nessa ânsia de articular uma forma literária singular, Sérgio Sant’Anna investe na construção do sujeito. Este configura-se como elemento articulador entre enredo, contexto e metalinguagem, de tal modo inter-relacionados que os limites dos discursos dos personagens fundem-se, tornando complexa a narração. Os personagens das obras trazem a peculiaridade de refletir de modo fragmentário sobre suas trajetórias e ao mesmo tempo discutir o fazer literário, deixando lacunas e interditos no texto. Soma-se a isso o fato de os personagens apresentarem-se movediços, ou seja, transfiguram-se em diversas facetas que tornam seu perfil um “simulacro”, um jogo de faces a serem descobertas pelo leitor.

A construção do sujeito também pode ser observada como elo entre realidade e representação. A desestabilidade do sujeito, percebida nos descompassos do que narra e nas suas ambivalências, já que não consegue se autodefinir, questionando seus valores e objetivos, é condicionante para se reconhecer os nexos entre ficção e realidade. Esta transparece nos textos de forma sutil, numa composição complexa, sendo desenvolvida em fragmentos, insinuações, intertextos e implícitos apresentados pelos sujeitos das histórias, pois os personagens e suas configurações são elementos indicadores de que o contexto de produção das obras está relacionado, de maneira intrínseca, ao modo de apresentação do sujeito.

Para que os sujeitos das narrativas ganhem dimensões mais complexas que os dos romances tradicionais, as narrativas contam também com a inter-relação das formas, uma ruptura dos gêneros, seguindo uma tendência observada na literatura

hispano-americana e brasileira. Num movimento de “evolução” do texto moderno, as narrativas do escritor pautam-se no que Bakhtin (1990) define como hibridismo: a fusão de diferentes gêneros, como poesia, canção, teatro e romance num único texto. E nessa articulação também se sobressai uma “diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais” (BAKHTIN, 1990, p. 74), em que os discursos dos personagens tornam-se ambíguos e fragmentados.

A fragmentação da linguagem é outro traço fundamental das narrativas de Sérgio Sant’Anna. Além de os capítulos das obras não apresentarem uma seqüência linear, cada unidade do texto é construída de modo fragmentado, pois a desarticulação dos discursos dos personagens é evidente, perdendo-se, portanto, a objetividade e a lógica bem comportada do narrador tradicional, como explica Rosenfeld (1996) ao referir-se ao romance moderno. Os textos são construídos sem que os personagens tenham traços nítidos, são multifacetados, uma vez que a “desmontagem da pessoa humana e do ‘retrato’ individual” (ROSENFELD, 1996, p. 86) salienta-se em vez de um retrato íntegro do personagem e de sua linguagem.

Ao fragmentar a linguagem, entrecruzando discursos e gêneros textuais e literários, e ao construir personagens movediços, os textos de Sérgio Sant’Anna conseguem articular forma literária e conteúdo social. Isso quer dizer que as experiências em termos estéticos apresentadas nas obras são artifícios que conduzem a um sentido mais amplo: a representação e a reflexão sobre a realidade moderna, tão complexa como o próprio modo de apresentá-la. Pelo choque em relação aos modelos convencionais de narrar, o escritor vai tecendo amarrações entre o modo de escrever e o que escreve. Ou seja, por trás do estilo formal coexiste uma preocupação em criar condições para uma reflexão sobre as relações entre realidade e representação, do que resultam também discussões sobre o fazer literário. Este ainda permite transformar a linguagem em uma representação mais complexa da realidade psicológica, social e histórica do contexto, como se observa, por exemplo, nas reflexões de Ralfo (narrador-personagem de uma “autobiografia imaginária”) quando destaca supostas experiências de tortura no regime militar brasileiro.

Tanto nos temas quanto nas opções estéticas, *Confissões de Ralfo*, *Simulacros*, *Um romance de geração*, *Amazona*, *A senhorita Simpson* e *Um crime delicado* resguardam diferenças, no entanto suas semelhanças permitem a

identificação de um projeto ficcional do escritor. O aniquilamento do sujeito, a desintegração do narrador e a pluridiscursividade das narrativas são referências reiteradas nas obras. Podem ser lidas como uma forma de a literatura representar o caos do mundo urbano através de uma forma também caótica, como estratégia para relegar o esquecimento de importantes fatores que singularizam várias épocas.

No meio ao caos, as imagens de violência do torturador ao torturado no livro de Ralfo, as cenas de destruição das páginas de seu livro, a frustração de Carlos Santeiro, o autoritarismo de PhD, a busca pela emancipação de Dionísia e a viagem empreendida por Pedro Paulo são exemplos característicos da perda, da dor, da desilusão e por que não de uma visão melancólica? Aliás a melancolia, já apontada por Dias (2003-2004) como traço dos contos de *O vôo da madrugada*, surge como pano de fundo dos personagens, como resquício em sujeitos que se perderam ou foram perdidos, desolados em um contexto em que a marginalidade se “diminui” frente a relações sociais opressoras. A melancolia presente nas narrativas longas pode ser lida como resultado da torpeza do real vivido pelos sujeitos e pela incapacidade destes de transformar suas vidas malogradas em realizações positivas.

Por resguardarem características comuns, cada uma dessas narrativas parece dar sua contribuição para a construção de uma imagem ímpar das sociedades e de seus momentos históricos. Quando articulados os traços de cada obra, vê-se um conjunto de fragmentos como uma projeção interpretativa aguçada. São partes de uma História social brasileira recente em que a estabilidade mostra-se ausente, a marginalização abundante e as possibilidades de estruturação praticamente nulas, confirmando uma perspectiva sombria de ver e ler o contexto social da segunda metade do século XX no Brasil.

Além disso, as narrativas trazem traços que as distanciam dos estilemas tradicionais de composição do gênero romanesco. Oferecem formatações estéticas múltiplas para representação de tensões vividas pelos personagens, tão complexos como a própria forma de representá-los. A forma como as narrativas de Sérgio Sant’Anna são elaboradas é indício de que sua obra está longe dos protótipos romance-reportagem delineados como tendência da literatura que se produziu no Brasil nos anos da ditadura militar. Por isso a classificação de seus romances dos anos 70 como literatura de valor documental mostra-se inadequada: os livros de Ralfo e Jovem Promissor não são registros jornalísticos da História, são constructos

fissionais que dialogam com ela a partir de matizes estéticas singulares, em que o apuro pela forma bem acabada é um dos fatores que reforça o afastamento dos textos a categorias de literatura de pouco valor artístico ou de “gêneros periféricos” tratados como “massa uniforme”, como se refere Cosson (2002) ao discutir a designação de romance-reportagem.

Respeitando-se as particularidades de cada texto e articulando-se as obras no conjunto da ficção do escritor, percebe-se uma ampla visão do Brasil a partir de um contexto sócio-histórico que se situa na decadência apesar de os sistemas políticos serem distintos. Todos os livros recusam-se a representar a História e a sociedade de seu tempo com objetividade e racionalidade comum do gênero romanesco quando de suas primeiras expressões. A História surge nas entrelinhas, em cenas fragmentadas, nas histórias dos personagens. Sob esse prisma, há de se enfatizar um dos traços que marcam as narrativas: a presença de uma prática social de escrita e leitura fortalecida na configuração da História. Isso porque a construção dos enredos e personagens, juntamente com os recursos estéticos explorados, sem cair em fórmulas simplistas de mera reprodução ou documentário de fatos históricos, aflora também nos não ditos que fazem alusão a processos históricos, para serem lembrados. Mas essa lembrança está ligada a um fator importante – a leitura, ponto substancial para compreender o universo ficcional do autor. Se a leitura não estabelecer elos com os condicionamentos histórico-sociais, a plenitude dos textos não será atingida, pois

não poderá apreender esteticamente a totalidade e plenitude de uma obra de arte ficcional, quem não for capaz de sentir vivamente todas as nuances dos valores não-estéticos – religiosos, morais, político-sociais, vitais, hedonísticos etc – que sempre estão em jogo onde se defrontam seres humanos (ROSENFELD, 1968, p. 46).

A leitura fixa à camada superficial do texto se restringirá a histórias esteticamente bem arranjadas, com personagens movediços e instigantes, discursos originais, o que de certa forma também permite conferir ao autor uma criatividade singular. No entanto, se a leitura ampliar os horizontes interpretativos, com estabelecimento de conexões com a História, o poder da linguagem literária amplia-

se e, portanto, pode-se apreciar textos que realimentam a literatura nacional de qualidade e descortinam momentos importantes a partir de um viés a contrapelo.

Nesse processo de criação de formas e mundos imaginários que, num processo dialético com a História, fundamenta a reflexão sobre o sujeito e sociedade, deve-se considerar a narrativa de mão dupla dos narradores, que se inclinam a trabalhar sempre com dois planos: um superficial, no campo do enredo, e outro profundo, no campo das entrelinhas e da desconfiança porque ao leitor não cabe a certeza de que o que está sendo narrado é imaginação do narrador, mescla de imaginação e realidade ou referência ao real simplesmente. Em relação à desconfiança, *Um Crime Delicado* mostra-se exemplar, tendo em vista que seu narrador Antonio Martins, ao compor um relato que narra sua história pessoal e profissional, constrói uma narração “fluida e escorregadia, vazada numa espécie de estilística da indecisão” (DIAS, 2006, p. 262). É uma indecisão que espelha a desconfiança do leitor. Soma-se a isso, a presença de narradores que se caracterizam por retratar um “palco da verdade” e por vezes um “palco da não-ficção”, como sinaliza Sérgio Santa’Anna em fragmento de *O concerto de Gilberto no Rio de Janeiro*, por deixar claro ao leitor que os discursos e cenas narrados são encenações, com personagens atuando em um palco, e o público então exercendo o papel da platéia, como pode ser observado em *Simulacros*, por exemplo.

A mescla de “palco da verdade” e “palco da não-ficção” mostra que as obras não são “gavetas vazias”: são ficções com valor estético, exemplos de arte como forma de resistência aos percalços de uma História oficial que evidencia projetos da classe favorecida e uma amostra de que a literatura pode produzir uma consciência literária original acerca da própria condição ao discutir seu papel e valor, bem como as condições de produção em contextos marcados pela barbárie. Por esses valores impregnados nas obras, Sérgio Sant’Anna merece maior destaque no cânone tradicional ou no cânone da literatura contemporânea das últimas quatro décadas, pois na determinação canônica há uma “impossibilidade de um cânone monolítico e contínuo” (MOREIRA, 2003, p. 92) que está aberta para inclusões e exclusões. Ademais, a obra do escritor supre uma das funções principais do cânone: a seleção de textos que devem ser revisitados e que “lançam uma nova mirada em busca das descobertas que só a literatura é capaz de provocar” (MOREIRA, 2003, p. 94).

Além disso, as narrativas parecem dar continuidade, com contornos singulares do estilo do autor, ao movimento modernista do início do século.

Abandonam a perspectiva de contornos nítidos dos personagens e recorrem à fragmentação e ao dialogismo para ir além da tradição romanesca inaugurada por Machado de Assis e pelos modernistas do início do século passado. Valem-se dos elementos dessa tradição, como a paródia e a intertextualidade, mas permitiram significativa visibilidade de uma história às avessas.

Muitas informações destacadas na leitura das obras selecionadas são específicas de tais textos e não devem ser estendidas ao conjunto narrativo do autor, cuja multiplicidade de temas e opções formais inviabiliza uma leitura generalizada. Portanto, as afirmações apresentadas neste trabalho limitam-se às reflexões das narrativas selecionadas, cabendo a estudos posteriores uma visão mais totalizante, se isso é possível, da obra romanesca do escritor.

Por outro lado, é importante frisar que há pontos em comum nas obras, como os narradores que, desestabilizadores e instigantes, operam com discursos distintos, narram histórias diversas, mas mantêm características similares: a complexidade da narração, os múltiplos pontos de vista e a proposição de desestabilizar a recepção de seus discursos. Esses narradores compõem cenários urbanos brasileiros e em maior ou menor ênfase tecem diálogos com a história social recente do Brasil, os quais nem sempre serão identificados pelo público-leitor.

Outro ponto positivo de debate proposto relaciona-se à continuidade da reflexão, numa perspectiva sociológica, do texto de Sérgio Sant'Anna, pois este permite fecundos debates em que se inclui, por exemplo, a percepção adotada neste estudo a um corpus distinto, os contos do escritor. Estes também parecem tender para essa perspectiva, como assinala as reflexões de Lemos (2006) sobre a barbárie e o testemunho nos contos "O monstro", do livro *Contos e novelas reunidos*, e "O embrulho da carne", da antologia *O vôo da madrugada*, no entanto uma análise aprofundada do antologia de contos do escritor ainda não foi realizada.

No entanto, a perspectiva adotada apresenta limitações, entre as quais a de não oportunizar reflexões acerca de narrativas curtas, tendência de Sérgio Sant'Anna nos últimos anos. Muitos de seus contos assinalam proposições temáticas e opções estéticas similares às apresentadas nas narrativas longas através de construções próprias ao gênero. Reflexões sobre contos poderiam ampliar o entendimento da obra do escritor, mas se correria o risco de aprofundar menos as discussões sobre os objetos de interesse - o romance do autor.

Cabe também sublinhar que, nos romances analisados, Sérgio Sant'Anna parece oportunizar uma espécie de arte contemporânea pautada na experiência do choque, lembrando-se o conceito benjaminiano, pois há uma tendência em provocar a reflexão do leitor, obrigando-o a se posicionar, a se incluir reflexivamente nos debates propostos pelas tramas. Isso, de certa forma, aparece em sentido oposto ao que se preconiza na chamada "indústria cultural", conforme acepção adorniana. Ao invés de o autor privilegiar a construção de textos que agradem a massa, na condição de consumidora passiva, apelando para os gostos do mercado consumidor e reproduzindo sua ficção como espécie de mercadoria, Sérgio Sant'Anna investe na complexidade e na visão cultural não da massa, mas em uma parcela restrita de "consumidores-leitores", aqueles que são capazes de ler as entrelinhas, descobrir os não ditos e decodificar palavras e cenas com um olhar atento de quem não apenas absorve o que lê. Ou seja, um público que dispõe de recursos próprios para interpretar. É uma arte que parece ir contra o gosto do público massivo.

Acerca do leitor do texto de Sérgio Sant'Anna, é preciso fazer outras considerações. Seus narradores, a exemplo de Ralfo, Carlos Santeiro e Antonio Martins, elaboram discursos ambíguos e pautados em uma constante sensação de que brincam com o poder imaginativo de criação de acontecimentos, criando situações que nem mesmo eles acreditam serem verossímeis. Trabalham continuamente com a premissa de que o narrado pode ser e pode não ser, como se quisessem sugerir ao leitor que "acreditem se quiserem em minhas palavras", e assim os relatos não permitem ao leitor uma tranquilidade para entender as tramas, pois não pode confiar nas palavras dos narradores. Assim estas oportunizam cadeiras de significação complexas, permeadas por linguagens dialógicas e fragmentárias que desacomodam o leitor, ao mesmo tempo em que não permitem que este sintase seguro, certo de uma leitura de mão única.

As incertezas que as obras suscitam no imaginário do leitor, acrescidas pela ambigüidade dos discursos, fazem da obra do escritor espaços para a participação de "leitores-modelos" sem os quais a artisticidade do texto e sua potencialidade crítica e estética passariam despercebidas. Por isso, o leitor ocupa uma posição privilegiada na obra: reconhecendo que os discursos dos narradores são dúbios e pouco confiáveis, pelo fato de nem mesmo os narradores terem certeza da

“realidade” que narram, o leitor tem suas expectativas desdobradas e a tarefa de desvendar táticas esboçadas pelo narrador.

As reflexões desenvolvidas neste trabalho constituem uma possibilidade de ler textos de Sérgio Sant’Anna a partir de uma visão sociológica da literatura, que privilegia uma discussão sobre relações entre obra de arte e sociedade, levando-se em conta o contexto de produção. A opção por uma leitura fundamentada nas relações das narrativas com as experiências sociais implicou atenção a aspectos temáticos e formais das obras que tornassem possível revelar em que sentido essas relações constroem uma crítica social com valor artístico. No ensaio sobre as obras do autor, a desconstrução dos padrões estéticos convencionais, a desestabilização do sujeito, as expressões sombrias de um contexto em crise e por consequência de uma representação também em crise mostraram-se, sem dúvida, tônicas da escrita de Sérgio Sant’Anna, cuja inovação ficcional é evidente especialmente a partir de formulações híbridas e fragmentárias.

## REFERÊNCIAS

ABAURRE, Maria Luiza M; PONTARA, Marcela. **Literatura brasileira: tempos, leitores e leituras**. São Paulo: Moderna, 2005.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.

\_\_\_\_\_. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos escolhidos**. Tradução de José Lino Grünnewald et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 269-273.

\_\_\_\_\_. **Notas de Literatura**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

\_\_\_\_\_. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003b.

ALMEIDA, Tereza Virginia de. À imagem do invisível: notas sobre contos de Sérgio Sant'Anna. **Revista Temas & Matizes**, Cascavel, n. 6, p. 79-82, 2004.

ALVES, Marcelo Fonseca. **A crítica como autoria: uma leitura de "Um crime delicado"**. 2001. 118f. Dissertação (Mestrado em Semiologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

ALVES, Marine Souto; GONÇALVES, Claudio do Carmo. Aspectos da ficção contemporânea na pós-modernidade: uma leitura do conto "O monstro", de Sérgio Sant'Anna. **Cerrados**, Brasília, v. 19, n. 29, p.319-331, 2010.

ARRIGUCCI JR., Davi. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In: \_\_\_\_\_. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 77-109.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e estética: A Teoria do Romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, et al. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Tradução, a partir do francês, de Maria Ermantina Gomes Pereira. São Paulo: Martins fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: PROENÇA FILHO, Domicio (Org.). **O livro do seminário: ensaios**. São Paulo: LR Editora Ltda, 1983. p. 19-42.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 229-231.

BONATO, Liane. Lendo o híbrido em *Confissões de Ralfo*. In: BERND, Zilá (org). **Escrituras híbridas**: estudos em literatura comparada interamericana. Porto Alegre: UFRGS, 1998. p. 93-105.

\_\_\_\_\_. Sérgio Sant'Anna e o conto brasileiro contemporâneo. **Ciências e Letras**, Porto Alegre, n. 34, p.171-182, jul/dez. 2003. Disponível em: <<http://www1.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art15.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2008.

BOOTH, Wayne. **Retórica da Ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 7-22.

BOSSA Nova. Direção de Bruno Barreto. Produção de Lucy & Luiz Carlos Barreto. Roteiro de Alexandre Machado e Fernanda Young. Distribuição de Videolar SA. Manaus, 1999. 1 DVD (95 min).

BRAIT, Beth. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin**. São Paulo: EDUSP, 1994.

BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CALEGARI, Lizandro Carlos. **A literatura contra o autoritarismo**: a desordem social como princípio da fragmentação na ficção brasileira pós-64. 2008. 313f. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2008.

CAMARGO, Sílvio César. Adorno e Pós-Modernidade em Fredric Jameson. **Barbarói**, Santa Cruz do Sul, n. 30, p. 114-138, jan./jul. 2009.

CAMPOS, Haroldo de. **Ruptura dos gêneros na Literatura Latino-Americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: \_\_\_\_\_, et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 51-80.

\_\_\_\_\_. Timidez do romance: estudo sobre a justificativa da ficção no começo do século XVII. **Alfa**, São Paulo, n. 18-19, p. 61-80, 1972-1973.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002.

\_\_\_\_\_. A literatura e a formação do homem. In: DANTAS, Vinicius (org.). **Textos de intervenção.** São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2002. p. 77-92.

CÁNEPA, Laura Loguercio. *Crime Delicado*, de Beto Brant: cinema brasileiro sem vergonha. **EPTIC - Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación:** Dossiê Especial Cultura e Pensamento, v. 2, p. 127-133, dez. 2006.

CARVALHO, Rosa Maria Dizero de. **A rota da desordem:** uma leitura de “Confissões de Ralfo” e “Simulacros”. 1981. 108 f. Dissertação de mestrado (Programas de Pós-Graduação da Faculdade de Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1981.

CHAGAS, Pedro Dolabela. Corpo e narrativa: a cena contemporânea, o caso Hatoum e um pequeno roteiro para prospecções futuras. Disponível em: <[http://www.fw.uri.br/publicacoes/linguaeliteratura/artigos/n16\\_8.pdf](http://www.fw.uri.br/publicacoes/linguaeliteratura/artigos/n16_8.pdf)>. Acesso em: 8 fev. 2011.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil:** Mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera Costa e Silva, et al. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário dos símbolos.** Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

COLLING, Ana Maria. **A resistência da mulher à Ditadura Militar no Brasil.** Rio de Janeiro: Record/ Rosa dos Tempos, 1997.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consulo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COSSON, Rildo. Do romance-reportagem como gênero. In: LOPES, Cícero (Org.). **textos e personagens:** estudos de literatura brasileira. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 1995. p. 76-83.

\_\_\_\_\_. Gênero, periferia e cânône: horizontes do romance-reportagem no Brasil. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 17, p. 23-32, jan./fev. 2002.

CRIME delicado. Direção de Beto Brant. Produção de Bianca Villar, Renato Ciasca e Marco Ricca. Roteiro de Beto Brant, Marçal Aquino, Maurício Paroni de Castro, Luís F. Carvalho Filho e Marco Ricca. Distribuição de Drama Filmes. Rio de Janeiro, 2005.1 DVD (88 min).

CRUZ, Sandra Pereira da. **Confissões de Ralfo: uma aventura da linguagem**. 1990. 126f. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990.

CUNHA, João Manuel dos Santos; QUADRADO, Lauro Iglesias. A realidade como simulacro em Sérgio Sant'Anna. **XVII Congresso de Iniciação Científica e X Encontro de Pós-graduação**. 2008. p. 2-4. Disponível em: <[http://www.ufpel.edu.br/cic/2008/cd/pages/pdf/LA/LA\\_00094.pdf](http://www.ufpel.edu.br/cic/2008/cd/pages/pdf/LA/LA_00094.pdf)>. Acesso em: 10 mar. 2009.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: Universidade de Brasília, 1996.

\_\_\_\_\_. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambigüidades do discurso. **Diálogos Latinoamericanos**, Dinamarca, n. 3, p. 114-130, 2001.

\_\_\_\_\_. Escritas da violência. **Estudos de literatura contemporânea**, Brasília, n. 29, p. 55-65, jan./jun. 2007.

\_\_\_\_\_. Tensões da representação em Sérgio Sant'Anna e João Câmara. **Encontro Regional da ABRALIC 2007: Literaturas, Artes, Saberes**. São Paulo, 2007b. p. 1-5.

\_\_\_\_\_. Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. In: \_\_\_\_\_. **Alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. Vinhedo: Horizonte, 2008. p. 78-107.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** 8. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANTAS, Larissa de Araújo. **Espaços da visibilidade: trajetórias possíveis no campo literário brasileiro**. 2009. 111f. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre**. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. São Paulo: EDUSC, 2002.

DIAS, Ângela Maria. O vôo do olhar e a cena melancólica em Sérgio Sant'Anna. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 9-10, p. 35-51, 2003-2004.

\_\_\_\_\_. Narrar ou perecer: Sérgio Sant'Anna e Ricardo Piglia, sobreviventes. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 259-268, 2006. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/htm/revista/revista-09.jsp>>. Acesso em 10 fev. 2011.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltersin Dutra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, Umberto. **Lector um fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos.** Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EDOARDO, Laysmara Carneiro. **Imaculada Concepción: a construção de imagens-corpos femininos em *La Femme et Le Pantin*.** 2010. 152f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE, Cascavel, 2010.

FÁBIO LUCAS. **Vanguarda, história e ideologia da literatura.** São Paulo: Ícone, 1985.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil.** 2. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995.

\_\_\_\_\_. **O Pensamento Nacionalista Autoritário.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FEHÉR, Ferenc. **O romance está morrendo?.** Tradução de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa.** 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FIGUEIREDO, Carlos Eduardo Vieira de. *Senhorita Simpson (uma novela): arranjo cênico pós-moderno.* **Anuário de Literatura 3,** Florianópolis, p. 31-39, 1995.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. O corpo e as tiranias do espírito na ficção contemporânea. 2009. Disponível em: <<http://www.red.unb.br/index.php/estudos/article/view/1972/1543>>. Acesso em: 31 jan. 2011.

\_\_\_\_\_. Narrativa e poder: ficções pós-utópicas de Sérgio Sant'Anna. **FronteiraZ,** São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-9, mar. 2008.. Disponível em: <[http://www.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros\\_anteriores/n1/download/29\\_02\\_08\\_artigo\\_VeraFollain.pdf](http://www.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros_anteriores/n1/download/29_02_08_artigo_VeraFollain.pdf)>. Acesso em: 12 fev. 2010.

FIORIN, José Luiz. **O Regime de 64: discurso e ideologia.** São Paulo: Atual, 1988.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes.** Campinas: UNICAMP, 2003. p. 351-370.

FREITAG, Bárbara. **A teoria crítica: ontem e hoje.** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Walter Benjamin: os cacos da história.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. **Lembrar, escrever, esquecer.** São Paulo: Ed. 34, 2006.

GARCIA, José Martins. Sérgio Sant'Anna: Notas de Manfredo Rangel, Repórter (a respeito de Kramer). **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 15, p. 94-95, set. 1973.

GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. **Letras: Revista do Curso de Mestrado em Letras da Universidade Federal de Santa Maria**, Santa Maria, n. 18/19, p. 121-144, jan./dez. 1999.

\_\_\_\_\_. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 5, n. 1, p. 61-96, jan./jul.2003.

\_\_\_\_\_. Memória e ditadura em Caio Fernando Abreu e Luis Fernando Veríssimo. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 15, p. 43-54, 2007.

GONGORA, Anderson Possani. **Uma representação contemporânea da violência em contos e novelas de Sérgio Sant'Anna.** 2007. 180f. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

GRACIANO, Igor Ximenes. **O Gesto Literário em Três Atos:** a narrativa de Sérgio Sant'Anna. 2008. 97f. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

GUIMARAES, Inaura. "O monstro", de Sérgio Sant'Anna: um exercício de análise semiótica. **Estudos Semióticos**, São Paulo, n. 4, p. 1-6, 2008.

GULKA, Carla. Crime Delicado: erotismo e arte. **Travessias**, Cascavel, v. 3, n. 3, 2009. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/search/authors/view?firstName=Carla&middleName=&lastName=Gulka&affiliation=Universidade%20Tuiuti%20do%20Paran%C3%A1%20%E2%80%93%20UTP%20%E2%80%93%20PR>>. Acesso em: 7 mar. 2010.

HABERT, Nadine. **A década de 70:** apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

HELENA, Lucia. Uma sociedade do olhar: reflexões sobre a ficção brasileira. In: DALCASTAGNÉ, Regina. **Alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea.** Vinhedo: Horizonte, 2008. p. 11-20.

\_\_\_\_\_. A arte de decifrar o eu, as torres e as explosões. **Cadernos de Letras da UFF**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 25-38, s.d.

HEYER, Katja Christina. A luz e a perspectiva. 2009. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/ixcnlf/6/08.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2009.

HILBERT, Telma Maria Remor. **Confissões de Ralfo**: um romance de geração. 1990. 88f. Dissertação de mestrado (Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1990.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert, et al. **A literatura e o leitor**: textos da estética da recepção. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque. Uma leitura do processo de formação do cânone literário: o relativismo e a pretensão à universalidade. **Travessias**, Cascavel, n. 1, p. 1-15, 2007. Disponível em:  
<[http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed\\_001/cultura/UMA%20LEITURA%20DO%20PROCESSO%20DE%20FORMA%C7%C3O.pdf](http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_001/cultura/UMA%20LEITURA%20DO%20PROCESSO%20DE%20FORMA%C7%C3O.pdf)>  
Acesso em: 31 jan. 2011.

\_\_\_\_\_. Relações de poder e a literatura brasileira. **Revista Grifos**, Chapecó, n. 25, p. 109-121, dez.2008. Disponível em:  
<<http://apps.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/grifos/article/viewPDFInterstitial/658/421>>. Acesso em: 26 jan. 2011.

JAMESON, Fredric. **Espaço e imagem**: teorias do pós-moderno e outros ensaios. Tradução de Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

\_\_\_\_\_. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevalco. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. **A vida cultural**: reflexões sobre o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KLEIMAN, Ângela. **Texto & Leitor**: aspectos cognitivos da leitura. 5. ed. São Paulo: Pontes, 1997.

KONDER, Leandro. Introdução: uma nova teoria do romance. In: FEHÉR, Ferenc. **O romance está morrendo?**. Tradução de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972. p. ix-xxvi.

LEMOS, Maria Tereza Carneiro. A barbárie e as razões do discurso em Sérgio Sant'Anna. **Terra roxa e outras terras**: Revista de Estudos Literários, v. 8, p. 21-29, 2006. Disponível em: <http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa>. Acesso em: 10 jan. 2008.

LIMA, Lindomar Cavalcante de Lacerda. O discurso teatral de Sérgio Sant'Anna. **Travessias**, Cascavel, n. 2, p. 1-12, 2008.

\_\_\_\_\_; MENEGAZZO, Maria Adélia. Sérgio Sant'Anna: um realismo erótico. **Anais do III CELLMS, IV EPGL e I EPPGL**. UEMS-Dourados, 08 a 10 de outubro de 2007.

Disponível em: <<http://www.uems.br/cellms/2008/documentos/32%20-%20SERGIO.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2009.

MACHADO, Janete Gaspar. **Constantes ficcionais em romances dos anos 70**. Florianópolis: UFSC, 1981.

MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**: ensaio crítico sobre a escola hegeliana de Frankfurt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro – GB, 1969.

MESQUISTA, Rodrigo de Lima Bento. Sob o signo da ambigüidade e da desorientação: o romance *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna, e o hotel *Westin Bonaventure*, de John Portman. **Icarahy Revista**, Rio de Janeiro, n. 3, 2009.

Disponível em:

<[http://www.revistaicarahy.uff.br/revista/html/numeros/3/dliteratura/SOB\\_O\\_SIGNO\\_DA\\_AMBIGUIDADE\\_E\\_DA\\_DESORIENTACAO.pdf](http://www.revistaicarahy.uff.br/revista/html/numeros/3/dliteratura/SOB_O_SIGNO_DA_AMBIGUIDADE_E_DA_DESORIENTACAO.pdf)>. Acesso em 10 jan. 2010.

MIRANDA, Iraides Dantas de. **A paródia da viagem rumo ao encontro da unidade em Confissões de Ralfo (uma autobiografia imaginária)**. 1994. 210f. Dissertação de mestrado (Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1994.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. **Mulheres em movimento**: o balanço da década da mulher do ponto de vista do feminismo. São Paulo: Nobel/Conselho Estadual da Condição Feminina, 1985.

MOREIRA, Maria Eunice. Cãnone e cânones: um plural singular. **Letras: Língua e Literatura** – limites e fronteiras, Santa Maria, n. 26, p. 89-94, jan./jun. 2003.

NABAIS, João-Maria. A Arte do Retrato n'As *Meninas* de Velásquez. **Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Patrimônio**, Porto, v. V-VI, p. 363-389, 2007.

NASCIMENTO, Marinêz Andrade do. **Paródia da transgressão**: uma discussão do sujeito nas *Confissões de Ralfo*. 2003. 99f. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2003.

NOYAMA, Samon. Adorno e “O ensaio como forma”. **Revista Itaca**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 1-13, 2009.

NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). **O livro do seminário**: ensaios. São Paulo: LR Editora Ltda, 1983. p. 43-69.

PAULI, Alice Atsuko Matsuda. A desconstrução do romance em *Confissões de Ralfo*: uma autobiografia imaginária, de Sérgio Sant'Anna. **Estação literária**, Londrina, v. 1, 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL>>. Acesso em: 20 jan. 2010.

PAULINO, Graça. Livros, críticos, leitores: trânsitos de uma ética. In: PAIVA, Aparecida et al (Orgs.). **Literatura e letramento: espaços, suportes e interfaces**. Belo Horizonte: Autêntica/CEALE/UFMG, 2005. p. 13-21.

PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70**. São Carlos: UFSCar/Mercado de Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 1999.

\_\_\_\_\_. **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2008.

PIGLIA, Ricardo. **O Laboratório do Escritor**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, s.d.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. **Revista USP**, São Paulo, n. 9, p. 45-56, mar./abr. 1991.

PINTO, Maria Isaura Rodrigues. Visualidade e montagem nas escrituras de Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll. **Atas da VI Jornada Nacional de Filologia, Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Lingüísticos**, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/vijonafil/atas/visualidade\\_e\\_montagem.pdf](http://www.filologia.org.br/vijonafil/atas/visualidade_e_montagem.pdf)>. Acesso em 12 dez. 2009.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia & ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

POKULAT, Luciane Figueiredo. O mito da viagem em *Confissões de Ralfo*: uma autobiografia imaginária. **Literatura em debate**, Frederico Westphalen, v. 2, n. 3, p. 1-11, 2008. Disponível em: <[http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigos/n3\\_7-mitoviagemconfissoesralfo.pdf](http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigos/n3_7-mitoviagemconfissoesralfo.pdf)>. Acesso em: 10 jan. 2010.

PORTO, Ana Paula Teixeira. **Uma leitura de fragmentos: a construção da crítica social em *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária***, de Sérgio Sant'Anna. 2005. 153f. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

\_\_\_\_\_. **Crítica social e dialogismo na prosa de Sérgio Sant'Anna**. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

QUELHAS, Iza Therezinha Gonçalves. Um discurso sobre o não-lugar: uma leitura de “Um discurso sobre o método” de Sérgio Sant'Anna. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/pub\\_outras/sliit02/sliit02\\_54-64.html](http://www.filologia.org.br/pub_outras/sliit02/sliit02_54-64.html)>. Acesso em: 10 jan. 2010.

RAMOS, Tania Regina Oliveira. Pode-se (não) falar de pós-modernidade? **Anuário de Literatura 3**, Florianópolis, p. 13-20, 1995. Disponível em:

<<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5265/4776>>. Acesso em: 10 fev. 2011.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José L. **Palavras de crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.

RICHARD, Nelly. Políticas da memória e técnicas do esquecimento. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Narrativas do modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 312-338.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio, et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 9-50.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 75-97.

\_\_\_\_\_. **Estrutura e problemas da obra literária**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-98.

ROSENFELD, Kathrin. Broch, Musil, Benjamin: três abordagens da imagem e da história. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Palavra e imagem: memória e escritura**. Chapecó: Argos, 2006. p. 185-204.

SANT'ANNA, Sérgio. **O sobrevivente**. Belo Horizonte: Edições Estória, 1969.

\_\_\_\_\_. **Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

\_\_\_\_\_. **Circo: poema permutacional para computador, cartão e perfuratriz**. Belo Horizonte: Edições Colombo, 1980.

\_\_\_\_\_. **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro**. São Paulo: Ática, 1982.

\_\_\_\_\_. **Amazona**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. **Um romance de geração**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

\_\_\_\_\_. **A senhorita Simpson: histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. **Breve história do espírito**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. **Simulacros**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

\_\_\_\_\_. **Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

\_\_\_\_\_. **Um crime delicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **Contos e novelas reunidos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **Junk-box:** uma tragicomédia nos tristes trópicos. Sabará: Edições Dubolso, 2002.

\_\_\_\_\_. **O vôo da madrugada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **O monstro:** três histórias de amor. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **A tragédia brasileira.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. Entrevista a Beatriz Resende. Fórum Virtual de Literatura e Teatro. Ano 7. N. 1. Disponível em:

[http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/entrevista\\_serjio\\_santanna.php](http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/entrevista_serjio_santanna.php). Acesso em 31 jan. 2011.

SANTIAGO, Silviano. Repressão e censura no campo das artes da década de 70. In: \_\_\_\_\_. **Vale quanto pesa:** ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 46-56.

\_\_\_\_\_. Prosa literária atual no Brasil. In: \_\_\_\_\_. **Nas malhas da letra.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 28-43.

\_\_\_\_\_. Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64: algumas reflexões. In: \_\_\_\_\_. **Nas malhas da letra.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 13-27.

SANTOS, Carlos Vinicius Veneziani dos. Opressão e violência em *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*, de Sérgio Sant'Anna. **Literatura e Autoritarismo:** Memórias da Repressão, Santa Maria, n. 9, jan./jul 2007. Disponível em: <[http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num09/art\\_03.php](http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num09/art_03.php)>. Acesso em 4 jul. 2008.

\_\_\_\_\_. **O contexto autoritário em *Notas de Manfredo Rangel, repórter, de Sérgio Sant'Anna.*** 2008. 131f. Dissertação de mestrado (Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Ficção que se realiza: o Brasil urbano na obra de Sérgio Sant'Anna. **Revista de Estudos de Literatura,** Belo Horizonte, v. 3, p. 73-82, out. 1995.

\_\_\_\_\_. **Um olho de vidro:** a narrativa de Sérgio Sant'Anna. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

SANTOS, Pedro Brum. **Teorias do romance:** relações entre ficção e história. Santa Maria: UFSM, 1996.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. A procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: OLINTO, Heidrun Krieger (org). **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: PUC- Rio/Loyola, 2002. p. 7-16.

\_\_\_\_\_. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. In: DASCAGNÉ, Regina (Org.). **Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte, 2008. p. 57-77.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 1989.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Crítica e rememoração. **Cult**, São Paulo, n. 72, p.42-50, 2003.

\_\_\_\_\_. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Tela, palco, livro, homem: travessias narrativas na adaptação de *Um crime delicado*. Disponível em: <[www.abralic.org.br/enc2007/anais/71/205.pdf](http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/71/205.pdf)>. Acesso em: 15 jan. 2008.

SILVEIRA, Isabel Orestes. A imagem da mulher na pintura européia: interface com a mitologia. **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências**. São Paulo, 2008, p. 1-10.

SILVERMAN, Malcolm. **Moderna ficção brasileira 2**. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.

SIMON, Luiz Carlos Santos. Ficção Obscena, Obscenidade Fictícia: a obra de Sérgio Sant'anna. **Terra roxa e outras terras**, Londrina, v. 1, p. 1-14, 2002. Disponível em: <<http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa>>. Acesso em: 9 nov. 2008.

SPALDING, Tassilo Orpheu. **Dicionário da mitologia greco-latina**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

STEIN, Paula Rubia Christ. Simulacro e pós-modernidade na narrativa teatral de Sérgio Sant'Anna. Disponível em: <[http://www.ufes.br/~mlb/fronteiras/pdf/simulacro\\_paula\\_rubia.pdf](http://www.ufes.br/~mlb/fronteiras/pdf/simulacro_paula_rubia.pdf)>. Acesso em: 4 fev. 2008.

SUBIRATS, Eduardo. **Da Vanguarda ao Pós-moderno**. Tradução de Luiz Carlos Daher e Adélia Bezerra de Menezes e Beatriz A. Cannabrava. São Paulo: Nobel, 1987.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TABAK, Fanny. **Autoritarismo e participação política da mulher**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

VALÉRIO, Gleiser Mateus Ferreira. **Do romance ao teatro**: a teatralidade como recurso para a representação na obra de Sérgio Sant'Anna. 2008. 124f. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

VIEGAS, Ana Cristina Coutinho. Literatura e mídia pactos miméticos na contemporaneidade. **Revista Soletras**, Rio de Janeiro, n. 16, p. 23-30, 2008.

Disponível em:

<<http://www.filologia.org.br/soletras/16/literatura%20e%20midia%20pastocs%20miméticos%20na%20contemporaneidade.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

VIEIRA, Solange da Venda. **Confissões de Ralfo**: trocando figurinhas com o leitor. 1993. 101f. Dissertação de mestrado (Curso de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1993.

VILLAÇA, Nizia. **Paradoxos do pós-moderno**: sujeito & ficção. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.