

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ÁREA DE LITERATURA BRASILEIRA

**Sérgio Sant'Anna e a paródia pós-moderna: revisão crítica da história
e da cultura brasileira.**

Liane Bonato

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Letras

Prof.^a Dr.^a Eloína Prati dos Santos

Orientadora

Porto Alegre, junho de 2001.

Temos que questionar os dogmas, questionar as ideologias, questionar as autoridades externas. Somente questionando o que todos aceitam como certo, o que todos acham que é verdade, é que conseguimos despertar da hipnose do condicionamento social.

Deepak Chopra

AGRADECIMENTOS

- Ao Ruben, à Graziela, ao Samuel e ao Joziel, pelo incentivo, pela paciência, pela presença.
- Aos meus pais, pela preocupação e pelo alento.
- À Prof^ª. Dr^ª. Eloína Prati dos Santos, pela orientação segura, sincera e amiga.
- Ao escritor Sérgio Sant'Anna, pela atenção, pelo desprendimento, pela amizade e pela colaboração na cedência de material de pesquisa e informações.
- À CAPES, pela concessão de Bolsa de Doutorado.
- Aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, pela possibilidade de convivência e aprendizado.
- À Secretaria de Educação do Estado do Rio Grande do Sul, pela Licença de Qualificação.
- Ao PPG-Letras, especialmente à Prof^ª. Dr^ª. Rita Terezinha Schmidt que possibilitou o reingresso ao curso, sugerindo como orientadora a Prof^ª. Dr^ª. Eloína Prati dos Santos.
- Ao secretário do PPG-Letras, Sr. José Canísio Scherer cuja eficiência e prontidão também tornou possível a defesa dessa Tese.
- Aos amigos, pela força.
- Aos colegas e alunos da Fundação Universidade do Rio Grande (FURG), pela colaboração.
- Ao Vinicius, pela ajuda valiosa no momento preciso.

SUMÁRIO

RESUMO	06
ABSTRACT	07
1 INTRODUÇÃO	08
2 A PARÓDIA PÓS-MODERNA	22
2.1 A questão dos gêneros	22
2.2 A paródia hoje	54
3 A FICÇÃO DE SÉRGIO SANT'ANNA	80
3.1 Auto-reflexividade paródica: questionando identidades	85
3.2 A paródia da ditadura e a revisão da história pós-64	111
4 CONCLUSÃO	125
ANEXOS	130
1 Genealogia/cronologia da obra de Sérgio Sant'ana	131
2 O criminoso delicado volta ao local de seus primeiros crimes, Sérgio Sant'Anna	132

3 Manifesto	136
4 Reprodução das capas de <i>Um crime delicado</i>	142
5 Reprodução de "As meninas", do pintor Diego Velázquez	143
6 Reprodução de "Étant donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gas d'eclairage" (1946-1966), de Marcel Duchamp	144
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	146
Bibliografia de Sérgio Sant'Anna	146
Bibliografia sobre Sérgio Sant'Anna	147
Bibliografia teórico-crítica	151

RESUMO

Esse trabalho pretende analisar a obra do escritor Sérgio Sant'Anna como paródia pós-moderna, a partir de três fases determinadas pelos textos: *Confissões de Ralfo (uma autobiografia imaginária)*, 1975, *A tragédia brasileira (romance-teatro)*, 1987 e *Um crime delicado (romance)*, 1997, descrevendo como a auto-reflexividade paródica contribui para uma revisão das estruturas sócio-políticas e das atitudes culturais do Brasil pós-64, demonstrando, ao mesmo tempo, como o autor questiona o lugar das artes, da literatura e do escritor na cultura brasileira.

Mostrando que o mundo só é verdadeiramente vivido quando narrado, Sérgio Sant'Anna constrói uma "outra" história filtrada pelo olhar arguto do escritor que vê a realidade através da representação e tem no teatro, nas artes plásticas, no cinema, na música e no próprio conhecimento de mundo, a inspiração para sua obra.

ABSTRACT

The present paper intends to analyze Sérgio Sant'Anna's work as postmodern parody, from the periods determined by the texts: *Confissões de Ralfo*, 1975, *A Tragédia Brasileira*, 1987, and *Um Crime Delicado*, 1997, describing how the parodical auto-reflexibility contributed to the revision of the social and political structures and the cultural attitudes in Brazil after 1964, demonstrating, at the same time, how the author questions the place of arts, literature and writer in Brazilian culture.

Showing that the world is only truly lived when narrated, Sérgio Sant'Anna constructs a different history through the eyes of an accurate writer who sees reality through the representation, and who has in play, plastic art, cinema, music and in his own shared knowledge the inspiration for his work.

buraco negro

No fundo vácuo do poço

o eco

é o reflexo acústico

de um oco vocábulo

perdido

na máquina

do tempoespaço.

Sérgio Sant'Anna¹

¹ Todos os poemas reproduzidos seguem o *layout* da publicação original de *Junk-box (uma tragédia nos tristes trópicos)*, poesia, 1984.

INTRODUÇÃO

O mundo só é verdadeiramente vivido quando passa a ser narrado.

Michel Foucault

Enfatizando a alteridade e a valorização do diverso, a pós-modernidade apropria-se das formas culturais híbridas, transpondo-as para a literatura. A literatura pós-moderna constitui-se assim numa expansão dos gêneros, um avanço sobre as formas instituídas pela teoria literária tradicional a qual passa a incorporar uma organização narrativa complexa, plural, heterogênea onde impurezas, reapropriações, subversões, ambigüidades, equívocos e transgressões misturam-se, imbricam-se, confrontam-se numa nova perspectiva estética.

Dentro desse enfoque, podemos apontar, sem pretensões de estabelecer uma tipologia, alguns procedimentos que integram os textos pós-modernos (híbridos) tais como: inserção do popular-mítico (maravilhoso) em montagens eruditas sem hierarquização de diferenças; inclusão da cultura de massa e da cultura popular em montagens eruditas, num visível intercâmbio discursivo em que o maior e o menor não estão em conflito, mas onde existe o tratamento de um pelo outro (estórias de detetives, fotonovelas, radionovelas, *thriller*, *kitsch*; a mistura de diferentes gêneros (ficção metadiscursiva, ensaio, teoria, biografia, autobiografia, cartas, entrevistas, formas

teatrais e poéticas); ou de diferentes códigos semióticos (palavra, desenho, xilogravura, história em quadrinhos, música, anúncios, filme, fotografia). Também precisamos enfatizar o recurso à paródia cujos traços pós-modernos configuram um discurso duplo e irônico capaz de trazer à tona um "outro" discurso habilmente escamoteado pelas narrativas hegemônicas.²

Boaventura de Sousa Santos levanta uma questão muito interessante sobre refletirmos se podemos pensar e agir pós-modernamente. Embora o lugar da enunciação seja Portugal, serve-nos como referência, uma vez que também nós somos confrontados com os artefatos da cultura pós-moderna que diariamente entram em nossas casas, através dos múltiplos canais de comunicação. A pergunta que se levanta é se corremos o risco de nos tornarmos meros imitadores ou se podemos contribuir com algo novo para a discussão, a partir de nossa condição de periferia.

Sousa Santos também afirma que a relação entre o moderno e o pós-moderno é contraditória e enfatiza que

não é de ruptura total como querem alguns, nem de linear continuidade como querem outros. É uma situação de transição em que há momentos de ruptura e momentos de continuidade. A combinação específica entre estes podem mesmo variar de período para período ou de país para país. Basta, por exemplo, discriminar as diferentes ênfases do pós-moderno na América, na França, na Alemanha. (SANTOS, 1994, p.103)

A citação de Sousa Santos vem de encontro ao posicionamento do escritor Sérgio Sant'Anna frente às críticas feitas ao seu último livro *Um crime*

² Outros recursos utilizados nos textos pós-modernos, como o emprego do oxímoro, da parataxe, a aproximação entre ciência e arte, a relação com a história, a ambigüidade, a contradição, a inclusividade também fazem parte do espaço a que nos referimos.

delicado, e que remetem a questões do pós-modernismo: "Esta leitura é possível, claro, a diferença é que estou satirizando até com a própria modernidade".

(FERNANDES, 1997, p. 6)

Nesse trabalho, que se preocupa em percorrer um trajeto teórico-prático, pretendemos analisar a obra de Sérgio Sant'Anna, situando-a na série literária da ficção narrativa no Brasil, a partir da década de setenta.

No Brasil, consideramos alguns autores que podem representar essa linha ficcional os quais procuram, na recuperação da história do possível, preencher irônica e refletidamente os espaços silenciados pela história oficial, permitindo-nos refletir sobre a condição dos marginalizados do sistema de arbitrariedades tão tradicional em que sempre vivemos. Entre esses autores podemos citar: Silviano Santiago, Rubem Fonseca, Roberto Drummond, Moacyr Scliar, João Gilberto Noll, Roberto Gomes e Sérgio Sant'Anna.

Todos esses autores, com estilos diferentes e estratégias narrativas diversas, têm como ponto comum a revisão irônica de nossa história, da realidade escamoteada pela história oficial. De forma crítica, esses escritores demonstram que a realidade só passa a existir quando narrada e que, re-escrevendo nossa própria identidade, a construímos. Assim, através dos textos ficcionais, temos a possibilidade de ler a "outra" história, a dos vencidos, dos sonhos desfeitos, das esperanças destruídas, como tão bem expressa Fernando Pessoa em seu poema *Pecado original*:

Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido?
Será essa, se alguém a escrever,
A verdadeira história da humanidade. (PESSOA, p. 299)

Sérgio Sant'Anna insere-se na série literária da ficção brasileira contemporânea que privilegia a paródia como uma forma de questionar a história oficial. Transgredindo as normas de gênero e indo muito além das conceituações canônicas de conto e romance, criando realidades a partir de suas narrativas, desconstruindo saberes oficializados para narrar identidades possíveis, através de uma escrita onde predomina o jogo, a brincadeira, a criação, a inovação e cujo olhar não se desloca de um passado muito recente, o da última ditadura, através de um viés irônico e de uma paródia muitas vezes cáustica, Sant'Anna abre o mundo ficcional para muitas leituras.

Híbrida, impura³ a obra de Sérgio Sant'Anna vem desconstruir, desmistificar, desmascarar ilusões e tabus, conceitos, preconceitos e condicionamentos numa abordagem de temas e problemas sócio-políticos e culturais, fazendo emergir através de diferentes níveis narrativos, os silêncios e as omissões, gerando ambigüidade, subvertendo o discurso hegemônico, abalando as certezas monolíticas, desconstruindo previsibilidades, o que nos permite refletir sobre o que significa escrever quando não é mais representar? O que se pode narrar quando, paradoxalmente, não se pode narrar? Questionando, subvertendo e reinventando a literatura, Sérgio Sant'Anna nos permite resgatar o longo processo de exclusão que caracterizou a história brasileira pós-64 e, através do narrar, preservar a memória de uma história possível.⁴

Existe um mundo novo e para narrar esse mundo é preciso uma nova linguagem, é preciso atingir o máximo de expressividade com a palavra. A invenção, a inovação, a experimentação, a plasticidade, o jogo, o interesse pela encenação e montagem da

³ No sentido que Guy Scarpetta apregoa em *L'impureté*, 1988, como será discutido no capítulo que trata da paródia pós-moderna, mais precisamente onde abordamos a questão dos gêneros.

⁴ Em *L'âge d'or du roman*, 1996, Guy Scarpetta afirma que um "grande romance é aquele que produz um efeito de verdade impossível de ser obtido senão no espaço do romance ao mesmo tempo que inventa a forma narrativa", e é nesse sentido que lemos a ficção de Sant'Anna.

emoção estética, ou como ele próprio afirma: “pelo espetáculo” fazem parte da técnica narrativa de Sérgio Sant’Anna. Linguagem como espetáculo, não para mascarar as coisas, mas para buscar a emoção que nelas há. Linguagem como construção, narrativa construindo a história.

Na análise da obra de Sérgio Sant’Anna privilegiaremos o gênero narrativo consagrado como romance, embora possamos recorrer, sempre que se fizer necessário, às ficções canonicamente rotuladas como contos ou novela. O próprio autor afirma que prefere criar textos curtos:

... isso me vem de forma absolutamente espontânea. Não faço a opção deliberadamente. As histórias foram crescendo, e eu tenho tendência à concisão. Não sou um romancista na acepção formal do termo, não consigo fazer um romance que acompanhe a saga de uma família, por exemplo. (PANIAGO, 1997, p. 6)

Para o estudo que faremos, priorizamos três textos escritos por Sérgio Sant’Anna no período compreendido entre 1975 e 1997, os quais sem qualquer preocupação com a “pureza”, mesclam diferentes elementos e procedimentos, reutilizam formas diversas e heterogêneas fazendo-as conviver no universo diegético sem hierarquia de valores estéticos. No contexto da pós-modernidade, marcado pelo imprevisível, pela consciência da impossibilidade das sínteses totalizantes e de uma verdade única, esse gênero oferece-se como um meio para entender o diálogo das diferenças, o entrecruzar de discursos, a transgressão, o apagamento de limites, a diluição de fronteiras, pois,

o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras dos gêneros agem sob os nossos olhos; o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob a plena luz da História. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada e não podemos

prever todas as suas possibilidades plásticas.
(BAKHTIN, 1992, p. 399)

Os textos que fazem parte do corpus: *Confissões de Ralfo (uma autobiografia imaginária)* 1975, *A tragédia brasileira* (1987) e *Um crime delicado* (1997) serão analisados a partir de um olhar pós-moderno que, problematizando a história e alargando o conceito de gênero, investiga a relação entre arte, linguagem e realidade, dando prioridade às figuras periféricas da história oficial. Claro está que não consideramos o pós-moderno como um novo estilo ou movimento, mas como um

contexto cultural, um *olhar* lançado sobre as práticas discursivas, a partir do qual tanto as manifestações artísticas (consideradas não como obras autônomas mas como partes de um constante processo de "transcontextualização"), quanto o discurso teórico se movimentam no sentido de desnaturalizar o que se concebe como realidade. Antes de fazer emergir um novo paradigma, o contexto pós-moderno aparece como o momento em que a cultura ocidental questiona a si própria de dentro mesmo de suas convenções. (ALMEIDA, 1998, p. 12)

Confissões de Ralfo (uma autobiografia imaginária) é uma paródia do gênero autobiográfico, de estrutura aparentemente anárquica, "um livro sobre a vida real de um homem imaginário ou a vida imaginária de um homem real". O texto incorpora vários gêneros, *kitsch* e clichês numa viagem do narrador-personagem através de três continentes e dois oceanos onde as mais estranhas aventuras acontecem. (SANT'ANNA, 1988, prólogo)

A diluição de fronteiras ficção e não-ficção, a compressão do tempo e do espaço, a ironia, o paradoxo permitem que, nas aventuras insólitas de Ralfo, venha à tona o

absurdo do Brasil da ditadura, da política de prisão arbitrária e abusiva adotada pelos militares e suas conseqüências.

Ao mesmo tempo que quebra o pacto autobiográfico que identifica o autor, o personagem e o narrador, a paródia de Sérgio Sant'Anna questiona a própria criação literária e o papel do escritor/intelectual num país de discursos oficiais escusos, trazendo à tona uma história possível dos "anos de chumbo".

A tragédia brasileira, romance-teatro, ficção sobre a representação teatral que transforma as possibilidades da teoria literária em prática poética e sugere um Brasil atropelado pela industrialização selvagem, é um romance sobre um pequeno fato, um quase nada e, ao mesmo tempo, sobre as emoções desse quase nada. Espelhar e espetacularizar (a idéia de espetáculo é recorrente em Sérgio Sant'Anna) a morte de uma garota em *A tragédia brasileira* pode significar a busca da emoção, reconstruindo seus caminhos e narrando um país assustadoramente equivocado em sua construção identitária.

Mesclando dois gêneros (romance e teatro) e abolindo seus limites, Sérgio Sant'Anna expõe não só os aspectos sócio-culturais que envolvem a morte da personagem Jacira mas também os mecanismos do próprio fazer literário.

A influência marcante de Antunes Filho em *A tragédia brasileira* remete aos questionamentos que o teatrólogo faz da vida e da cultura do país. Também emerge no texto de Sant'Anna uma "pitada nelsonrodrigueana" uma vez que essa morte aparentemente insignificante, numa rua do Botafogo, vai trazendo à tona as personagens em torno do acontecimento: o motorista que atropela a garota, um negro que presencia a cena, um poeta *voyeur* apaixonado por Jacira, tudo isso cenicamente espetacularizado

por um autor-diretor que, também personagem, estabelece, em um jogo de espelhos, as infinitas possibilidades que a morte reflete, buscando a reconstrução da emoção estética.

Um crime delicado é uma narrativa que contém sua própria crítica. Ficção sobre a representação, há em *Um crime delicado*, um constante jogo de espelhos entre o teatro, a literatura, a crítica, as artes plásticas e a própria vida. Captar um instante e narrá-lo como possível coloca-se como uma maneira de refletir as inquietações do artista e do crítico diante da arte.

Contraditório, ambíguo, o romance de Sérgio Sant'Anna permite-nos repensar a história da arte e a história onde essa se insere. Através da reconstituição do passado do narrador-protagonista, surgem muitas questões sobre teatro, artes plásticas, literatura, sempre buscando o confronto existente entre a arte e a crítica. Também é possível constatar a mescla de vários registros como ficção, crítica, ensaio, memória, e o jogo duchampiano⁵ que se estabelece no texto já a partir da capa na qual o quadro de Velásquez, *As meninas*, é sutilmente modificado.

A história se passa num Rio de Janeiro muito “real” onde o narrador-personagem, o crítico de teatro Antônio Martins, envolve-se com uma mulher extremamente bonita e manca, um tanto fugidia e misteriosa. Apaixonado e confuso acaba no banco dos réus acusado de estupro, crime que afirma não ter cometido. Calcado na ambigüidade, *Um crime delicado* não se realiza apenas como uma história de perversão sexual ou romance policial mas, através de uma complexa tessitura metalingüística, institui o jogo entre o crítico e o artista - enquanto o texto do crítico incorpora os quadros, as peças teatrais, as exposições de arte, o mesmo crítico-narrador

⁵ Referente à obra de Marcel Duchamp e sua arte conceitual.

se considera parte da obra do artista plástico a qual é convidado a analisar e cuja história passa a viver. No final, a dúvida: tudo aconteceu ou foi mera representação?⁶

Por outro lado, há a crítica à própria crítica, como o autor declara em uma entrevista:

Meu interesse era transformar um processo penal numa discussão estética. O que não poderia deixar de ser engraçado: um tribunal avalia um suposto estupro acontecido “dentro” de um quadro! Gostaria de registrar que não sou um cara ressentido. Tampouco odeio os críticos. Quis gozá-los na mesma medida em que em outros livros satirizo os escritores e a mim mesmo. Acho curiosa a função do crítico e decidi colocá-lo numa arapuca. (FERNANDES, 1997. p. 5)

Se em *Confissões de Ralfo* constatamos a quebra do pacto genérico já no título: *autobiografia imaginária*, outros textos apresentados como contos remetem autobiograficamente ao autor Sérgio Sant’Anna. Isso constitui mais uma de suas trapaças, mais um de seus infundáveis jogos.

Como se evidencia e qual é a função do jogo metaficcional na obra de Sant’Anna é uma das questões à qual nos dedicaremos. Pretendemos também situar a narrativa do autor dentro de uma caminhada estilística a qual, a princípio, referencia em larga escala a metalinguagem e a reflexão sobre o ato de escrever e, aos poucos, vai caminhando para uma metalinguagem mais velada, disfarçada atrás de acontecimentos.

Como afirma o próprio autor:

já trabalhei muito com a metalinguagem explícita porque alguns anos atrás me parecia que era um momento interessante para isso. Depois percebi que estava se tornando quase um lugar-comum, um

⁶ Apesar de termos delimitado a análise aos textos citados, é preciso esclarecer que, no momento em que se fizer necessário, abordaremos outras ficções do autor.

cacoete da literatura contemporânea. Acho que é o momento de tentar outra coisa. Pois todos sabemos que literatura é metalinguagem, então não é preciso ficar repetindo isso. (SANT'ANNA, 1987, p. 10)

De outra parte, enfatiza que para ele a metalinguagem nasceu sempre naturalmente. E acrescenta: “como sou incapaz, talvez, de escrever um romance realista, acabei criando uma ficção que é sempre sobre a representação”. (COUTO, 1997, p. 11)

Também emerge dos textos de Sant'Anna a paródia da ditadura, acarretando a revisão crítica da história brasileira que, no dizer de Sant'Anna “há séculos está por se fazer”. Se ele o faz, é através da ironia, do jogo, do questionamento das identidades hegemônicas, apontando, ao mesmo tempo, as conseqüências sócio-culturais desse processo o que fica evidente em toda a obra.

Para proceder à análise da ficção de Sérgio Sant'Anna delimitada no *corpus*, usaremos a teoria da paródia, resgatando os estudos de Margaret Rose e Linda Hutcheon com o objetivo de mostrar as características da paródia pós-moderna evidenciadas nos textos. Para isso, procuramos, anteriormente, situar a questão dos gêneros, através de uma abordagem histórico-conceitual de autores que se preocuparam com essa questão.⁷ Isso será feito no segundo capítulo.

No terceiro capítulo que trata especificamente da ficção de Sérgio Sant'Anna, procuraremos apontar como a auto-reflexividade paródica se apresenta nos três momentos citados e também em que medida os textos de Sant'Anna apontam para a

⁷Permitimo-nos não citar aqui todos os autores abordados no capítulo 2, mas apenas apontar que consideramos de extrema importância a trajetória feita, uma vez que o estudo tem como objetivo remeter à reflexão sobre a paródia pós-moderna.

paródia da ditadura e a revisão da história pós-64.

Além disso, processo tornado visível, a apresentação da “máquina pós-moderna híbrida”, a *Junk-box*, desempenhará o papel de elemento de ligação entre os capítulos, remetendo sempre à paródia, pois,

Junk-box é uma expressão idiomática ambígua. Tanto significa "heroína" (a droga) quanto remete para *juke-box*, aquelas velhas caixas de música (dos anos 50) em que se colocava um *ticket* e se escolhia a melodia a ser tocada. O que vale chamar a atenção, em todo caso, é que *junk* tem um significado de quinquilharia, coisa de menor valor, e, que quando usada no título do livro em questão, atende exatamente as intenções da obra de Sérgio Sant'Anna. Muitos fazem autobiografia formal, Sérgio preferiu a informalidade, mas é inegável que *Junk-box* se configura como uma espécie de fragmentada autobiografia dos anos 50 a 80. (HOHLFELDT, 1984)

Usando o jogo de idiomas, montagens e citações literárias, o autor joga com o leitor que, ao decifrar os sinais, passa a ver na obra características fascinantes.

Através da reavaliação crítica, do diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, a paródia constitui-se um gênero apropriado para expressar as contradições e os paradoxos do pós-modernismo. Embora não possa ser considerado um novo paradigma, o pós-modernismo questiona toda a forma de centralização, totalização, hierarquização e fechamento, repensando margens e fronteiras. A problematização da uniformidade, da homogeneidade, da unidade e da certeza faz emergir a diferença, o heterogêneo, o provisório, o híbrido.

O romance pós-modernista contesta verdades da realidade e da ficção, pois, a ficção já não reflete a realidade nem tampouco a reproduz - não há, na paródia, qualquer pretensão de mimese. Ao contrário, o ficcional surge como um entre os possíveis

discursos pelos quais expressamos o real. Assim, o pós-moderno se delinea, ao mesmo tempo, como histórico e metaficcional, contextual e auto-reflexivo e consciente de sua condição de discurso, de elaboração humana.

Na ficção pós-moderna, o literário e o historiográfico estão sempre interligados e em geral com efeitos paradoxais. O paradoxo pode ficar evidenciado na própria conceituação de paródia, tal como o demonstra Linda Hutcheon quando a descreve como “forma intertextual que constitui, paradoxalmente, uma transgressão autorizada, pois sua irônica diferença se estabelece no próprio âmago da semelhança”. (HUTCHEON, 1991, p.95) A paródia não é, pois, “a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo do pós-modernismo”. (HUTCHEON, 1991, p.165)

Questionando o lugar da arte, da literatura e do escritor na cultura brasileira através da auto-reflexividade paródica, desconstruindo identidades hegemônicas e construindo uma “outra” história, utilizando a mescla de gêneros como recurso para redimensionar a questão identitária da narrativa ficcional, Sérgio Sant’Anna aponta caminhos para repensar o próprio conceito de:

literatura

No comando da máquina

o poeta navega

vôo cego

no

CAOS

No mapa noturno

vazio do Verbo

a mancha

original

Sonetos ensimesmados, relatos do Parnaso ou Eros triunfante?

Musas virginais, adágios penumbrosos ou um rock do cacete?

Suites atonais, odes sincopadas ou constelações cintilantes?

Haikus exemplares, continhos regionais ou sagas do Ocidente?

As delícias do eu, os recônditos do tu ou novelas polifônicas?

A Pata da Gazela, o Finnegans Wake ou Olhai os Lírios do Campo?

Romances do Machado, Sodomias na Gangorra ou o Inferno de Dante?

Árias do Arrigo, trocarilhos do bandalho ou bilíngua causticante?

Epigramas lapidares, Quimeras desvairadas ou biografia edificante?

Delírios rapsódicos, vanguarda escrachada ou disritmia edificante?

Sérgio Sant'Anna

a junk - box (descrição)

A Junk-Box é um produto híbrido
(comprei uma em Manaus)
misto de lata de lixo, máquina do tempo e *Junk-Box*.
Tem uma trampa vagabunda e uma trompa
onde me engano, do verbo *tromper*
e não Saint Tropez, onde fui

e agora, “never more”
como diria o Poet Alan Edgar.

Além da trampa e da trompa
com um pequeno orifício
por onde a máquina se fertiliza
através de moedas,
a *Junk-Box* possui várias trompetinhas
(que produzem o som)
além de headphones, um microphone, um megaphone
um televídeo, uma bilíngua e uma poliglote.

Tem ainda um mini-palco iluminado
onde este autor, vestido de dourado
palhaça nas perdidias ilusões.

Sérgio Sant'Anna

A PARÓDIA PÓS-MODERNA

2.1 A questão dos gêneros

Em matéria de romance, “somente tem valor hoje, ao que tudo indica, aquilo que não é mais romance”.

T. S. Eliot

Falar em gêneros em tempos de pós-modernidade é apontar uma discussão que desde a antiguidade se coloca como permanente preocupação de teóricos e críticos não só da literatura mas também de todos os discursos. Se os estudos contemporâneos passaram a relativizar a tripartição clássica embora não a tenham abandonado, é preciso considerar que o conceito de gênero tem a ver com a própria organização da linguagem e não apenas da literatura.

É preciso, pois, redimensionar o debate relativo ao conceito de gênero e, embora não seja nosso objetivo aqui traçar uma trajetória dos gêneros literários, queremos, contudo, alertar para a situação do gênero como historicamente determinado e com características específicas de uma determinada cultura, deixando de lado uma visão anacrônica que o enquadraria em uma categoria normativa. Para isso, procuraremos apontar algumas reflexões de autores que se preocuparam com o assunto e os quais pensamos podem contribuir para a nossa análise no que concerne ao entendimento da

mescla de gêneros usada como recurso pelo autor em estudo.¹

Por outro lado, a discussão em torno da legitimação dos gêneros no contexto literário acaba sempre por remeter ao já tradicional debate entre a teoria clássica e o movimento romântico que, no século XVIII, preconizava o fim do modelo clássico dos gêneros em nome da liberdade de criação. O romance recusa a classificação tradicional fundamentada nas três matrizes clássicas - épica, lírica e drama - instituindo, por assim dizer, a mescla de gêneros na criação literária, passando a prevalecer a partir de então a concepção de que os gêneros originais servem de orientação, categorias universais que articulam historicamente e diferenciadamente as transformações resultantes da mistura.²

Para Mikhail Bakhtin, todas as esferas da atividade humana estão sempre relacionadas com a utilização da língua o que torna extremamente variável o caráter e a maneira dessa utilização. Através de enunciados, tornamos concreto o uso da língua e cada enunciado, por sua vez, reflete as condições específicas e as finalidades de cada esfera das atividades humanas. Assim, cada setor de concretização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, quais sejam, os gêneros do discurso

¹Como bem ilustra David Harvey em *Condição pós-moderna*, a "instantaneidade, a descartabilidade passam a ser enfatizadas como valores e virtudes o que significa uma mudança no modo de agir e ser, pois as pessoas passam a ter que lidar com a novidade, o descartável, a efemeridade, o bombardeio de informações o que interfere profundamente na psicologia humana. Dentro desse contexto, podemos entender em que medida esses valores associados à ficção passam a emergir na literatura pós-moderna. A ruptura de fronteiras genéricas ou disciplinares, a infiltração da história na literatura, o esmaecimento das distinções entre literatura e teoria caracterizam a problemática colocada pelo pós-modernismo redundando fatalmente numa reflexão mais apurada sobre a questão dos gêneros literários, abalando as já abaladas categorias fixas de prosa, poesia e drama e apontando para novos conceitos com os quais a teoria literária deve lidar.

²A noção foucaultiana de heterotopia parece ser uma imagem bastante apropriada para captar o que a ficção quer descrever. Por heterotopia, Foucault designa a coexistência, num "espaço impossível", de um grande número de mundos possíveis fragmentários ou incomensuráveis. E se tempo e espaço são categorias básicas da existência humana conforme preconiza David Harvey, é preciso atentar para o fato de que as categorias espaciais dominam as temporais. Desse modo, as ficções pós-modernas perguntam: "O que é um mundo? Que tipos de mundo existem, como são constituídos e como diferem entre si? O que acontece quando tipos distintos de mundo são postos em confronto ou quando fronteiras entre mundos são violadas"? Perguntas essas que se refletem na ambigüidade das narrativas pós-modernas. (CONNOR, 1989, p. 105)

cuja variedade, segundo Bakhtin, é infinita e heterogênea. Ainda segundo o autor, em cada etapa de seu desenvolvimento, a língua escrita é marcada pelos gêneros do discurso primário que ele chama de simples e pelos gêneros secundários do discurso: literários, científicos, ideológicos. No âmbito dos gêneros primários encontram-se aqueles típicos do diálogo oral, tais como: linguagem de reuniões sociais, linguagem familiar, linguagem cotidiana, sócio-política, filosófica, etc., às quais, muitas vezes, recorre a literatura.

Bakhtin assim define a natureza do gênero literário:

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. (...) 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. (BAKHTIN, 1981, p. 91)

A contribuição de Emil Staiger à teoria dos gêneros, em *Conceitos fundamentais da poética* (1946), reside na proposta de que traços estilísticos épicos, dramáticos ou líricos podem ou não estar presentes em um texto, independentemente do gênero. Afastando-se das classificações fechadas e cristalizadas, Emil Staiger analisa os traços mais marcantes dos gêneros, sempre lembrando, contudo, que jamais uma obra será totalmente lírica, épica ou dramática porque, além de não apresentar apenas as características de um gênero único, essas não se projetam sempre da mesma maneira na constituição da linguagem. Abre, pois, Staiger a possibilidade de uma desestruturação genérica.

Também Wolfgang Kayser (1948) faz afirmações que ilustram bem a heterogeneidade e a diversidade contidas numa delimitação de uma teoria dos gêneros,

apontando a possibilidade de uma configuração genérica de permanente mobilidade, capaz de incorporar as transformações que inevitavelmente se impõem ao longo da história:

Encontra-se, por exemplo, enunciado: romance epistolar, romance dialogado, romance picaresco, romance histórico; ode, elegia, soneto, alba; auto, vaudeville, tragédia, comédia, tragédia grega, melodrama; fala-se ainda do 'gênero descritivo', do 'gênero' didático, 'gênero' epistolar, etc. (KAYSER, 1948, p.184)

Tudo isso indica que o contexto literário de onde se originam os gêneros é vasto e diversificado e admite ramificações heterogêneas como, por exemplo, dentro do próprio gênero romanescos as atribuições de romance picaresco, histórico, policial, melodramático, etc. É possível afirmar assim que os gêneros ficcionais se constituem como matrizes universais, recicladas no decorrer do tempo. Para Kayser, o sentido da diferença entre a concepção clássica dos gêneros concebidos como modelos construídos com normas e regras unificadoras e a marca contemporânea da heterogeneidade é praticamente ilimitada:

Este esvaziamento da noção do gênero, que não significa já nada de próprio, mas tem apenas ainda o significado de 'grupo', é o contraste extremo daquela posição dogmática nas poéticas mais antigas, que formulavam para um determinado número de gêneros regras fixas, segundo as quais tinham de orientar-se poetas e críticos. Tal posição normativa tinha como base a crença de que os gêneros eram formas exigidas pela natureza e de que os gregos haviam realizado estas formas, tendo-nos deixado, deste modo, os exemplos para sempre válidos. (KAYSER, 1948, p. 184-185)

De modo semelhante, Northrop Frye, em *Anatomia da crítica* (1973), recoloca a questão dos gêneros, recuperando do modelo grego a tripartição fundamental - lírica,

epopéia, dramática - sugerindo porém um quarto gênero capaz de dar conta da página impressa, conforme podemos constatar na citação que segue:

Os gregos legaram-nos os nomes de três de nossos quatro gêneros: não transmitiram uma palavra para o gênero que se dirige ao leitor por intermédio do livro ... Como não posso deixar de ter uma palavra, farei uma escolha arbitrária de 'ficção' para descrever o gênero da palavra impressa. (FRYE, 1973, p. 242)

A contribuição de Frye está relacionada à compreensão dos modos ficcionais como espaços não exclusivos e em estado contínuo de articulação e transformação. Quando se analisa uma obra literária seja ela predominantemente mítica, romanesca ou irônica é preciso perceber que diferentes modos ficcionais podem ser encontrados em um mesmo contexto.

Tzvetan Todorov, em *Os gêneros do discurso*, redimensiona a questão dos gêneros, incorporando elementos da filosofia da linguagem e do dialogismo de Mikhail Bakhtin e reforçando a idéia de que os gêneros são, antes de tudo, discursivos. Além disso, os gêneros, segundo Todorov, não têm fronteiras fixas, por isso podem combinar-se entre si em vários níveis, inclusive misturando discursos artísticos e não artísticos. Mais ainda, o autor, além de afirmar a consistência dos gêneros no contexto literário contemporâneo, busca a conexão existente entre gêneros do passado e do presente. Assim:

Um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação. Um 'texto' de hoje (que também é um gênero em certo sentido) deve tanto à 'poesia' como ao 'romance' do século XIX, assim como a 'comédia lacrimajante' combinava as características da comédia e da tragédia do século precedente. Nunca houve literatura sem gêneros (...) Não há qualquer necessidade de que uma obra encarne fielmente seu gênero, há apenas uma

probabilidade de que isso se dê (...) uma obra pode, por exemplo, manifestar mais de uma categoria, mais de um gênero. (TODOROV, 1981, p. 26)

Hayden White discute a questão de como os gêneros literários se desenvolvem ou se tornam desgastados, argumentando que a mudança literária da natureza de um gênero reflete as mudanças nos códigos sócio-lingüísticos em geral o que, por outro lado, reflete as transformações no contexto histórico-cultural no qual um determinado jogo de linguagem está sendo praticado. Assim, os escritores devem, num dado período, experimentar diversos sistemas de codificação e decodificação e pode ocorrer que em algum momento dessa experimentação haja uma audiência compatível com as mensagens inovadoras de um determinado contexto sócio-cultural. Para ser decodificada com sucesso a ficção experimental de qualquer tipo requer uma audiência consciente de sua prática lingüística.

Segundo Patrícia Waugh, essa audiência tem, obviamente, suas próprias exigências. As formas e a linguagem de ficção experimental e criativa podem ser conhecidas ou, ao contrário, estar além das possibilidades de decodificação. Nesse último caso, a ficção será rejeitada porque não vale a pena o esforço de lê-la. No caso da metaficção, é precisamente o preenchimento tanto quanto o não preenchimento das expectativas genéricas que proporciona ao mesmo tempo a familiaridade e o ponto de partida para a inovação. (WAUGH, 1984, p.64)

Para Linda Hutcheon, a ficção que extrapola radicalmente os limites formais dos gêneros literários, o discurso irônico duplo que possibilita subverter os discursos hegemônicos a partir de seu próprio interior e a emergência de narradores "ex-cêntricos" vão constituir o que ela, através da introdução da história na ficção e da problematização do próprio conhecimento histórico chama de "metaficção

historiográfica" para descrever a ficção contemporânea. Além disso, essa autora constata, através dessa ficção metaficcional, auto-reflexiva e historicizada a presença da paródia na qual o alvo não é o texto parodiado mas um texto de dupla codificação.

A esse respeito, Andreas Huyssen aponta que o pós-modernismo "opera num campo de tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massas e grande arte" fazendo cair por terra possíveis dicotomias. (HOLLANDA, 1992, p. 74) Esse campo de tensão também impede a oposição de "categorias como progresso versus reação, presente versus passado, modernismo versus realismo, vanguarda versus *kitsch*". (HOLLANDA, 1992, p. 74) Nessa linha de raciocínio, Andreas Huyssen propõe abandonar a dicotomia entre política e estética que perpassa as análises modernistas, inclusive a tendência esteticista no pós-estruturalismo. É preciso, sim elevar a tensão entre política e estética, entre história e texto, entre o engajamento e a missão da arte - elevar a tensão, redescobri-la e recolocá-la em foco nas artes e na crítica.³

A partir das colocações desses autores podemos afirmar sem medo que os gêneros - dos clássicos aos contemporâneos - perpassam a história da literatura e da cultura. Mesmo tendo consciência de que meras transposições e adaptações das formas literárias tradicionais como a lírica, a dramática e a epopéia devem ser pensadas com cautela, podemos afirmar que os gêneros ficcionais remontam ao tempo dos gregos e reencontram-se hibridizados, transformados não só no campo literário erudito contemporâneo, mas também como produtos ficcionais de literatura de massa, nos

³ Como veremos mais tarde, o objetivo do texto paródico é elevar essa tensão. Entendemos como pós-estruturalismo o estilo de pensamento que abarca as operações desconstrutivas de Jacques Derrida, da obra de Michel Foucault, dos escritos do psicanalista Jacques Lacan e da filósofa e crítica feminista Julia Kristeva. A passagem do estruturalismo para o pós-estruturalismo em parte é, como afirma Roland Barthes: uma passagem da obra para o texto. Ela deixa de ver o poema ou o romance como uma entidade fechada, equipada de significações definidas que são tarefa do crítico descobrir, para um jogo irredutivelmente pluralístico, interminável, de significantes que jamais podem ser finalmente apreendidos em torno de um único centro, em uma essência ou significação únicas. (Cf. EAGLETON, 1983, p.145)

meios audiovisuais, como televisão, cinema, publicidade, jornalismo. Falar em gêneros hoje é, necessariamente, dialogar com outros meios de produção cultural, com outras artes e também com as ciências.

Haroldo de Campos, refletindo sobre a influência dos meios de comunicação de massa na ruptura dos gêneros na literatura latino-americana, traz à tona o conceito de gêneros híbridos e afirma que o processo de transformação dos gêneros literários atinge seu apogeu na segunda metade do século XIX, juntamente ao surgimento da grande imprensa e da incrementação do processo de diversificação dos meios de comunicação de massa. Para o autor, o hibridismo dos gêneros presente em memórias, cartas, diários, reportagens, folhetins está diretamente relacionado aos “produtos da cultura popular que vivem uma existência precária na periferia da literatura, ao jornalismo, ao *vaudeville*, à canção gitana e à estória policial”. (CAMPOS, 1977, p. 15)

Já Carlos Fuentes, em *La nueva novela hispanoamericana* (1969), problematiza o lugar do escritor latino-americano contemporâneo, uma vez que esse empreende uma revisão a partir de uma evidência: a falta de uma linguagem. Assim, a linguagem da denúncia se converte numa elaboração muito mais árdua: a elaboração crítica dos espaços vazios, do não-dito em nossa história oficial ou, (por que não?) de nossa história de mentiras, silêncios, retóricas e cumplicidades. Para Fuentes, “inventar uma linguagem é dizer tudo o que a história tem calado”. (FUENTES, 1969, p.30). Linguagem seqüestrada, marginal, desconhecida, híbrida, que recria o universo ficcional na literatura latino-americana, através do humor, da ironia e da paródia. Acrescenta ainda o autor que:

se as obras literárias na América Latina se contentassem em refletir e justificar a ordem estabelecida, seriam anacrônicas: inúteis. Nossas obras devem ser de desordem: quer dizer, de uma

ordem possível, contrária à atual e que as burguesias na América Latina queriam uma literatura sublime, que as salvasse da vulgaridade e lhes outorgasse uma aura "essencial", "permanente", imóvel. Nossa literatura é verdadeiramente revolucionária enquanto nega à ordem estabelecida o léxico que essa quer, opondo-lhe a linguagem do alarme, a renovação, a desordem e o humor. A linguagem, em suma, da ambigüidade: da pluralidade de sentidos (significados), da constelação de alusões: da abertura.⁴ (FUENTES, 1969, p. 31-32)

A abordagem de Fuentes sobre a ficção latino-americana aponta também para um reflexão acerca dos discursos literários, mormente a mescla de gêneros, através da apropriação pela literatura de uma linguagem capaz de dar conta das características híbridas de uma sociedade em mudança e, por outro lado, profundamente marcada pelas ditaduras, cujos mecanismos de censura acabaram, paradoxalmente, por fomentar a emergência de outros discursos capazes de sustentar a ambigüidade característica dos textos ficcionais em que a revisão da história fez-se instrumento de construção de identidades.

De forma semelhante, no Brasil, a produção literária da década de setenta constitui-se num elemento muito significativo para a compreensão do momento histórico, uma vez que recria esse momento, definindo-o, revelando-o, ao mesmo tempo em que narra o significado específico de uma dada realidade. Essa literatura não pode ser julgada a partir de critérios de maior ou menor elaboração formal como sugere Flora

⁴Tradução da autora. Si en América Latina las obras literarias se contentasen con reflejar o justificar el orden establecido, serían anacrónicas: inútiles. Nuestras obras deben ser de desorden: es decir, de un orden posible, contrario al actual e que las burguesias en América Latina quisieran una literatura sublimante, que las salvasse de la vulgaridad y les otorgase un aura "essencial", "permanente", inmóvil. Nuestra literatura es verdadeiramente revolucionaria en cuanto le niega al orden establecido el léxico que éste quisiera y le opone el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor. El lenguaje, en suma, de la ambigüedad: de la pluralidad de significados, de la constelacion de alusiones: de la apertura. (FUENTES, 1969, p.31-32)

Sussekind, em *Literatura e vida literária*: “uma literatura cujo eixo é a referência e não o trabalho com a linguagem é o recalque da ficcionalidade em prol de um texto predominantemente documental”. (SUSSEKIND, 1985, p.42). Entendemos que, alegórica ou testemunhal, memorialística ou jornalística, essa literatura procura ocupar um certo vácuo criado pela censura, que proibia a circulação de notícias e informações. Desse modo, um critério para a avaliação dessa literatura deve levar em conta essa função, pois “as obras literárias e seus sistemas de pluralidade são signos que remetem sem exceção possível, a categorias supra-estéticas: o homem, a sociedade, a história”. (RAMA, 1982, p. 10)

Creemos, outrossim, que grande parte da ficção brasileira dos anos setenta pode ser inserida na tradição da literatura latino-americana que, pela situação específica do momento histórico, acabou por assumir um lugar especial no gosto do público e da crítica, devido a seu aspecto de resistência.⁵

Podemos encarar a preocupação político-social, traço marcante da narrativa dos anos setenta como um momento em que o contexto local predomina na criação, não mais como resistência às influências externas, mas à repressão interna, não apenas como expressão ufanista da natureza ou pelo viés de um nacionalismo ingênuo e escamoteador, mas como função crítica, capaz de apropriar-se daquilo que então era visto como não-literário: o relato testemunhal, a técnica jornalística, o romance-

⁵ Como bem aborda Andreas Huyssen: “é fácil perceber que uma cultura pós-modernista que venha a emergir dessas constelações políticas, sociais e culturais terá que ser um pós-modernismo de resistência, incluindo a resistência a esse pós-modernismo fácil do tipo 'vale tudo'. A resistência será sempre específica e contingente em relação ao campo cultural que opera”. (HOLLANDA, 1992, p.79) Na esteira de Huyssen, Lúcia Santaella afirma que os anos oitenta viram nascer esse pós-modernismo de resistência exatamente como reação crítica ao cinismo e descompromisso do *everything goes* (vale tudo). Segundo ela, “assistimos hoje a uma espécie de consenso irrecusável acerca do pós-moderno. Ninguém tem mais coragem por exemplo, de descartá-lo como simples moda passageira. Trata-se de uma questão de fato. O modo de interpretá-lo pode diferir, e muito, mas não há como ignorá-lo. Além disso, seu horizonte parece ter abraçado todos os campos do pensamento e do fazer humanos”. (SANTAELLA. *In*: CHALLUB, 1994, p. 21)

reportagem.

A problemática dos gêneros aflora nesse período ditatorial a partir do desenvolvimento da indústria cultural que, de um lado, desfaz a oposição clássica entre a cultura erudita e a popular e a cultura de massa, sendo que as primeiras seriam valorizadas em detrimento da segunda, pois a cultura de massa criou para si um espaço que interfere nos processos de cultura tradicionais. Já não existe uma linha que delimite essas três formas de cultura: tanto a cultura popular quanto a erudita estão impregnadas de elementos oriundos da indústria cultural, ao mesmo tempo que essa se alimenta delas e as incorpora.

De outra parte, não podemos esquecer que a produção romanesca brasileira da década de setenta está inserida num contexto amplo que diz respeito ao desenvolvimento do capitalismo como um todo. Apresenta, pois, traços de transformação, de renovação, de inovação que se referem à sua especificidade brasileira e à sua generalidade universal, marcadas ambas por aquilo que denominamos de hibridação, onde as reais contradições da sociedade vão brotar de uma forma ou de outra a partir das alegorias, do realismo mágico, dos testemunhos, dos romances-reportagem, da paródia, das “impurezas” incorporadas ao universo lúdico das narrativas.⁶

Nesse sentido, é exemplar o texto *Identidade cultural numa perspectiva pós-moderna*, de Maria Lúcia Fernandes Guelfi, onde ela analisa a obra do escritor brasileiro Roberto Drummond, apontando as relações ambíguas dessa obra com os

⁶A respeito da constituição e estatuto do gênero romance-reportagem, veja-se o importante trabalho: COSSON, Rildo. Do romance-reportagem como gênero, in: LOPES, Cícero (org) *Textos e personagens: estudos de literatura brasileira*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, n° 5, 1995, p.76-83.

discursos hegemônicos da ditadura militar e com a cultura de massa.

Segundo Guelfi, a ficção de Roberto Drummond está impregnada do contexto sócio-político dos anos sessenta até o início dos noventa. Colagens *pop* de estilos, de gêneros, de citações compõem a estrutura dos textos, dialogando com uma multiplicidade de vozes através das mais variadas formas: peças de teatro, telegrama, declaração, roteiro de cinema, radionovelas. O resultado da mistura é ambíguo uma vez que ao mesmo tempo em que reforça a autoridade contida nos códigos da sociedade, transgride-os, carnavaliza-os, enfatizando “a presença da indústria do espetáculo, com seu discurso do *Brasil grande* e seu apelo ao nacionalismo de tipo fascista, promovido pelas instituições oficiais”. (GUELFY, 1996, p. 17)

Ao analisar a presença da mescla de gêneros no romance latino-americano, Irlemar Chiampi situa a obra de Manuel Puig, *Boquitas pintadas*, 1969 como precursora da apropriação dos gêneros massivos, os quais o povo consome e a elite abomina: fotonovela e radionovela, romance sentimental,⁷ *zarzuela*, histórias de detetive, musicais, filmes policiais além de um amplo repertório de música popular. Ora, essa “subliteratura”, termo que parece caracterizar de maneira peculiar a literatura de massa, aparece reutilizada ou reciclada no romance latino-americano do pós-boom, ultrapassando os limites definidos no modernismo, onde a presença do “lixo” cultural era tolerada pela cultura hegemônica, justamente por não invadir as fronteiras das expressões culturais consideradas genuínas e nobres. O fato de esse “lixo”, esse resíduo ser reapropriado por autores pertencentes ao cânone literário e incorporado em obras de prestígio, concede-lhe um novo *status* na cultura pós-moderna latino-

⁷Ver “estrutura da consolação”, de Umberto Eco. (ECO, 1993, p. 90)

americana. E, segundo Irlemar Chiampi,

os tópicos dos gêneros massivos não são utilizados como meros temas, ou vistos com distância ou visão de fora, mas como referências culturais enraizadas na mentalidade dos personagens; a estrutura melodramática dos relatos sentimentais é recuperada em complexas situações de registro experimental: os tics obsessivos do gosto massivo pontuam os diálogos, os sonhos e o fluxo de consciência dos personagens; os clichês, a cafonice, os convencionalismos discursivos de baixa extração são “naturalizados” no discurso da narração que remete a uma voz autorial da alta cultura. (CHIAMPI, 1996, p. 76)

Isso significa que os romancistas latino-americanos dos anos 70-90, fazendo uma leitura dos discursos que acompanham o desenvolvimento urbano e as mudanças sócio-econômicas da América Latina, conseguem captar as mensagens subliminares contidas ou em letras de músicas, ou nos melodramas populares capazes de apontar crises e conflitos sociais existentes.

A autora reconhece como pós-modernos os textos que, através da adoção de estratégias de hibridação de discursos, conseguem apropriar-se dos gêneros massivos sem estabelecer hierarquia de valor estético. Para isso, é necessário que quatro aspectos fiquem evidenciados:

1. Trata-se de um fenômeno característico do *postboom*, isto é, ocorre na ficção do continente depois da experiência moderna de renovação e ruptura dos anos 50 e 60 que teve no realismo maravilhoso o foco privilegiado de sua invenção poética (essa perspectiva, de matriz binária - erudito versus popular - excluía a cultura de massas) (...)
2. Os narradores do *postboom* fazem a crítica dessa modernidade literária, já pelo fato de assumir a cultura de massas como expressão legítima do imaginário social (...)

3. O trabalho de apropriação dos gêneros massivos não supõe o abandono da expressão erudita ou “alta” e muito menos da experimentação formal: não se trata tampouco de “rebaixar” a sua proposta estética, na tentativa de conquistar o consumidor desses gêneros para a leitura da obra literária. Os romances do *postboom* têm a prosa tão elaborada quanto a dos seus congêneres modernos e suas narrativas têm estruturas tão complexas quanto as do *boom*.

4. As reciclagens pós-modernas na AL recusam a perspectiva centralizante e autoritária que a mirada da alta cultura projetava sobre a popular (...) sem estabelecer hierarquias de valor estético. (CHIAMPI, 1996, p.76-77)

A presença dos gêneros constitui-se, pois, como ponto de intercessão nas relações entre literatura popular, erudita e de massa, ao mesmo tempo que o apagamento da distinção entre a cultura de elite e a cultura de massas é o fenômeno mais marcante da pós-modernidade. Contudo, para que os materiais considerados espúrios, o “lixo” (*trash*) sejam incorporados à literatura são necessárias duas condições básicas, segundo Irlemar Chiampi: em primeiro lugar, a reciclagem deve apresentar-se como operação crítica na combinação dos materiais, de modo a selecioná-los de acordo com as conveniências políticas e éticas pós-modernas; a segunda condição diz respeito à necessidade de reciclar resíduos culturais, abandonados pela modernidade estética e integrados à identidade cultural latino-americana. Exemplificando: os melodramas que permeiam os relatos de Manuel Puig não seriam reutilizáveis se não constituíssem um ideologema da integração ou unificação da América Latina.

Com isso fica claro que as reciclagens não correspondem meramente à simples experimentação evidenciando um aspecto lúdico do texto, mas contribuem para iluminar traços diferenciais da cultura latino-americana, no caso, permitindo abalar a “verdade” dos Grandes Relatos. (CHIAMPI, 1996, p. 83-84)

Parece-nos haver um consenso entre os críticos pós-modernos de que a reutilização (CHIAMPI, 1996, p. 76) ou contaminação de materiais configura-se como parte dos diversos e contraditórios traços que levam a intertextualidade e a interdiscursividade a modificar de maneira peculiar o modo como os leitores/espectadores passam a relacionar-se com os produtos culturais, especialmente os da cultura massiva. O uso de estratégias discursivas como a paródia, o pastiche, o *kitsch* como recursos na pós-modernidade, abala as categorias de originalidade e estilo pessoal sobre as quais o juízo estético da modernidade repousa e, por outro lado, aponta a importância emergente da cultura de massa, possibilitando uma reavaliação da divisão entre cultura alta, média e baixa, ao mesmo tempo que contribui para o redimensionamento da noção de gênero literário.

Guy Scarpetta, em sua obra intitulada *L'impureté* (1988) apregoa uma arte híbrida, algo assim como uma estética da impureza em que nossa cultura cotidiana é considerada fundamentalmente heterogênea, onde o maior e o menor se misturam, se imbricam, se confrontam. Para o autor, maior e menor não são duas culturas sociologicamente distintas, separadas por um linha de demarcação inflexível mas coexistem como dois registros em todas as suas possibilidades, quer sejam de antagonismo ou de continuidade.

Contudo, isso também não significa um “vale tudo”, é importante distinguir os diferentes registros, analisar as variações, as diferentes intensidades, não com o propósito de estabelecer hierarquias ou dominações mas para sentir como a hierarquização funciona na própria experiência de nossa percepção estética. Guy Scarpetta propõe uma atitude pós-moderna de comportar-se diante de um período de turbulências, movimentos desordenados, ausência de critérios definidos, confusão de

valores e do grande espetáculo heterogêneo com o qual nos deparamos na pós-modernidade.

Diante dessa heterogeneidade onde maior e menor se confrontam, Scarpetta distingue quatro atitudes possíveis de transgressão: a primeira, que ele chama de atitude acadêmica, ressalta o maior em detrimento do menor, enfatizando a pureza; a segunda, a que chama de bárbara, nega qualquer aporte do maior, como por exemplo, o caso de compositores que, sob o pretexto de uma estética “rock” não admitem qualquer interferência erudita em suas composições. Como podemos ver, existe uma simetria nessas duas atitudes, uma vez que elas afirmam uma total incompatibilidade entre maior e menor. A terceira atitude apregoa o nivelamento negando qualquer possibilidade de hierarquização dos valores culturais - não haveria, pois, grande ou pequena música. A última atitude supõe um reconhecimento da hierarquia com a finalidade de transgredi-la, de deslocá-la. Ao invés de banir a cultura de massa, tenta abordá-la o que é o caso, por exemplo, da incorporação do *kitsch* ao texto literário.

É importante ainda frisar que para Guy Scarpetta não existem dois blocos em luta (o maior e o menor), mas um tratamento de um pelo outro, o que se pode constatar, por exemplo, em Rabelais. Dessa maneira, ao invés de perguntar se as histórias em quadrinhos, vão destruir a literatura, se o grafite vai substituir a pintura ou se o rock vai ultrapassar a música erudita, é melhor pensar sobre a interpenetração desses registros.

Guy Scarpetta distingue como modos de passagem de um registro para outro, a maiorização do registro menor, como por exemplo a composição dos tangos de Ravel; a minorização do maior - Bach transformado em jazz; o confronto do maior e do menor através de uma técnica de distanciamento que visa neutralizá-los, como o recurso ao clichê da mídia pela Pop Art; a utilização de um material menor em uma montagem

maior, com o objetivo de profanação, de subversão, como a inclusão de elementos da carnavalização nos romances de Rabelais, a utilização de gírias ou de seqüências de linguagem popular em alguns poemas de Pound; a apreensão de formas arcaicas provenientes de artes menores e a inserção dessas formas em uma forma maior; inversamente, o emprego de uma forma de estrutura menor para aproveitá-la numa dimensão erudita, complexa, como Dante e a “fala vulgar”, ou como Faulkner que renova, segundo a fórmula célebre, a função da tragédia grega na forma do romance policial. Podemos acrescentar aqui também, a introdução de elementos da cultura medieval na ficção de Umberto Eco, *O nome da rosa*.

Para o nosso estudo é importante ainda ressaltar as conclusões de Scarpetta, objetivadas em quatro pontos:

O primeiro ponto é a noção de impureza a qual, ao contrário das vanguardas que buscavam determinar sua especificidade através de manifestos, preconiza o fato de, no mundo contemporâneo, vivermos uma contaminação das artes umas pelas outras, uma heterogeneidade de códigos. A impureza não é apenas a heterogeneidade dos registros ou dos materiais utilizados, mas o modo de tratar esses choques, essa multiplicidade ativa. É como se, de uma época de efeitos simples (do funcionalismo estético) se sucedesse a era das ambigüidades, dos equívocos, da perturbação.

O segundo ponto refere-se à noção de reciclagem, quando não podemos ignorar o que se produziu no passado cultural mas, ao contrário, devemos reapropriar-mo-nos dele, reabsorvê-lo, redistribuí-lo ativamente. Esse fenômeno não tem, evidentemente, nada de novo e remete aos procedimentos de dialogismo e intertextualidade bakhtinianos, contudo, adquirem uma força nova, na generalização de uma estética de segundo grau. A vanguarda considerava ultrapassadas certas modas como o

parnasianismo, por exemplo. Essas formas podem ser reapropriadas e na volta de estilos “ultrapassados” há uma espécie de defasagem (anacronismo) uma vez que os elementos retornam sem sua inocência original. A estética da reciclagem visa, assim a desnaturalizar ao máximo os códigos históricos.

O terceiro ponto seria um espécie de corolário dos precedentes na medida que os efeitos da ilusão não são proibidos mas assumidos inocentemente. É a lógica do paroxismo, da exasperação. O *kitsch*, a cultura de massa, os registros menores, que já foram a própria negação da arte, já não implicam uma forma de submissão à sub-cultura mas sua reutilização é uma forma de exacerbar seus efeitos, fazendo com que percam a inocência dessas formas culturais.

O quarto ponto apresentado por Scarpetta, preconiza a artificialização e a desrealização, opondo-se às mitologias da imanência do real. A verdade não é mais aquilo que procede do jogo dos códigos, nada mais deve ser tomado no primeiro grau, o referencial se desvanece. Guy Scarpetta considera que a época atual encontra meios de trapacear com a sub-cultura de massa, pela absorção e não pela simples negação.⁸

Em obra recente, intitulada *L'âge d'or du roman* (1996), Guy Scarpetta faz uma análise muito interessante de doze romances contemporâneos considerando que a verdadeira idade de ouro do romance é datada: 1970 –1990 o que coincide com o *pós-boom* da ficção latino-americana. Nessa obra fica clara a conceituação de "grande romance" como aquele que explora um território ainda desconhecido da experiência

⁸A paráfrase das colocações de Scarpetta vem ao encontro da nossa preocupação com a assimilação de outros gêneros pelo romance. O problema da impureza e da reciclagem, da reutilização de materiais, do *kitsch*, da cultura de massa evidenciam alguns procedimentos da literatura pós-moderna que utiliza recursos disponíveis e os transforma, incorporando-os ao romance e a outros gêneros canonizados.

humana, produzindo um "efeito de verdade"⁹ que não poderá ser obtido por outras vias que não as do romance; inventa ou renova a forma narrativa; torna indissociáveis esses dois pontos. A partir desses aspectos, Scarpetta ressalta que os romances contemporâneos que são analisados vêm de horizontes nacionais os mais variados (vale ressaltar que dois deles são da América Latina), diferenciam-se consideravelmente e remetem a originalidades irredutíveis de escrita e, embora não pertencendo a nenhuma "escola", é possível traçar algumas tendências que os aproximam:

A primeira dessas tendências, que se aplica a TODOS os escritores dos quais eu vou falar, é aquela que define o romance como uma arte suscetível de produzir um efeito de verdade (...) e mesmo, mais precisamente, um efeito de verdade que não poderá ser obtido por outras vozes senão aquelas específicas do romance (...) um efeito de verdade que ultrapassa todos os saberes constituídos. A arte do romance, em suma, virá explorar o não-dito de outros discursos (científicos, filosóficos, religiosos) - e mesmo, na maioria dos casos, fazer surgir o que esses discursos não podem desconhecer.¹⁰ (SCARPETTA, 1996, p. 20-21)

O romance é visto, portanto, como a arte capaz de fazer vacilar as certezas, de abalar pré-julgamentos, de questionar ideologias e subverter a imagem positiva oficial

⁹Quando Scarpetta fala em *efeito de verdade* está se referindo à idéia de Milan Kundera, exposta em *Arte do romance* onde esse afirma, a respeito da obra de Herman Broch, *Os sonâmbulos*: "Broch descobriu um território desconhecido da existência. Território da existência quer dizer: possibilidade da existência". Que essa possibilidade se transforme ou não em realidade é secundário. Assim, o romance não examina a realidade mas sim a existência que é o campo das possibilidades humanas. Os romances analisados por Guy Scarpetta em *L'âge d'or du roman* são: Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, 1989; Philip Roth, *La contravie*, 1989; Milan Kundera, *L'immortalité*, 1990; Mario Vargas Lhosa, *La tante Julia et le scribouillard*, 1989; Claude Simon, *L'Acacia*, 1989; Juan Goytisolo, *Paysages après la bataille*, 1985; Danilo Kis, *Sablier*, 1982; Kenzaburô Oé, *Jeu du siècle*, 1985; Alain Robbe-Grillet, *Romanesques*: 1) *Le miroir qui revient*; 2) *Angélique ou l'enchantement*; 3) *Les derniers jours de Corinthe*, 1985, 1988, 1994; Milan Kundera, *La lenteur*, 1995; Thomas Bernhard, *Extinction (un effondrement)*, 1990; Carlos Fuentes, *Christophe et son oeuvre*, 1990.

¹⁰Tradução da autora. La première de ces tendances, qui s'applique à TOUS les écrivains dont je vais parler, c'est celle qui définit le roman comme un art susceptible de produire un effet de vérité (...) et même, plus précisément, un effet de vérité qui ne saurait être obtenu par d'autres voies que par celles, spécifiques, du roman (...) un effet de vérité, ainsi, qui adviendrait là où échouent tous les savoirs constitués. L'art du roman, en somme, reviendrait à explorer le non-dit des autres discours (scientifiques, philosophiques, religieux, - et même, dans la plupart des cas, à faire surgir ce que ces discours ne peuvent que méconnaître. (SCARPETTA, 1996, p. 20-21)

que as sociedades dão a si mesmas.

A segunda tendência “é aquela que consiste em misturar (ou, pelo menos remanejar) os limites entre o registro da ficção e da autobiografia”.¹¹ Mesmo considerando que nem todos os autores analisados inscrevem-se de maneira semelhante nessa tendência, o que Scarpetta mostra aqui é que os procedimentos narrativos pendem para o lado do jogo, da ambigüidade, tornando a fronteira entre ficção e verdade incerta, relativizada. (SCARPETTA, 1996, p. 21)

A terceira tendência, segundo o autor,

é aquela que define, em contrapartida à heterogeneidade e à multiplicidade do material romanesco, uma arte muito sutil e calculada de *composição* que nos é revelada agora, em graus diversos na maioria dos romances que abordarei. Como se houvesse nessa arte de composição (que estiliza a progressão linear chamada “natural” das narrativas tradicionais e as substitui por uma organização complexa, plural, entrelaçada, por “temas e variações”) algo que consiste aqui em diante na principal força de invenção formal do romance.¹² (SCARPETTA, 1996, p. 22)

Como podemos depreender das proposições de autores como Irleomar Chiampi e Guy Scarpetta, a apropriação pelo romance de formas não literárias, a reciclagem, os diferentes discursos incorporados ao universo romanesco delineiam uma nova maneira de nos posicionarmos frente aos gêneros, a qual, indiscutivelmente aponta para a

¹¹Tradução da autora. “c'est celle qui consiste à brouiller (ou, du moins, à rester) les limites entre le registre de la fiction et celui de l'autobiographie”. (SCARPETTA, 1996, p.21)

¹²Tradução da autora. “c'est celle qui définit comme pour contre-investir l'hétérogénéité et la multiplicité du matériau romanesque, un art très subtil et très calculé de la *composition*, que l'on décèle, là encore des degrés divers, dans la plupart des romans que je vais aborder. Comme si c'était dans cet art de la composition (qui fait voler en éclats la progression linéaire, soi-disant “naturelle”, des récits traditionnels, et leur substitue une organisation complexe, plurielle, tramée, ramifiée, par “thèmes et variations”) que résidait, désormais, la principale force d'invention formelle du roman”. (SCARPETTA, 1996, p.22)

discussão pós-moderna de hibridação ao mesmo tempo que remete à teorização bakhtiniana sobre gêneros intercalados como uma das formas mais importantes de introdução e organização do plurilingüismo no romance. Como afirma Bakhtin:

O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade lingüística e estilística. (BAKHTIN, 1990, p. 124)

Também vale pensar, no contexto da reinvenção dos gêneros, no fenômeno do *kitsch*, cujo *status* se altera sensivelmente a partir de uma visão pós-moderna. Enquanto no modernismo do início do século XX evidenciava-se uma reação contra o *kitsch*, hoje esse constitui-se como um jogo estrutural na arte e no romance contemporâneo. Se para Hermann Broch o *kitsch* representava o “mal” na arte, para Guy Scarpetta existe uma possibilidade de ser um recurso pós-moderno. Segundo Scarpeta, sob a perspectiva de Broch (que Milan Kundera prolonga) as linhas de demarcação são bem traçadas: de um lado o estilo, a arte, o bom gosto, a invenção, a originalidade, de outro, o *kitsch*, o clichê, o mau gosto, a artificialidade sem possibilidade de conciliação; em suma, a luta da arte contra o *kitsch* recuperaria a luta do bem contra o mal. Contudo, a reapropriação do *kitsch* como dispositivo de transgressão, como uma estratégia irônica leva a uma ambigüidade de segundo grau que mantém o limite entre o bom e o mau gosto perceptível para que se possa subvertê-lo.

Lídia Santos, no artigo publicado na coletânea dirigida por Eva le Grand,

intitulado *Séductions du kitsch - roman, art et culture*, afirma que a reinvenção do *kitsch* pela literatura latino-americana é um fenômeno cronologicamente marcado (década de 70-80). Segundo a autora, enquanto no Brasil eclodia o movimento tropicalista, cujo precursor é o romance *Panamérica* de José Agripino de Paula, na Argentina era publicado o primeiro livro de Manuel Puig, *A traição de Rita Hayworth*. Essas duas obras incorporam estruturas genéricas da cultura de massa, mais especificamente do cinema norte-americano: os melodramas dos anos trinta e quarenta, no romance de Puig e as superproduções dos anos cinquenta, na obra de Agripino de Paula.¹³

Assim, esses dois romances delineiam uma tendência da narrativa latino-americana dos últimos anos. No Brasil, temos Roberto Drummond, autor que, reelaborando o *kitsch*, o clichê e alguns hábitos lingüísticos do cotidiano desmascara os mecanismos da linguagem literária, com o aproveitamento criativo e crítico de outras formas de linguagem – o livro de contos, *A morte de D. J. em Paris* caracteriza muito bem essa tendência. Também Mario Vargas Llosa é citado com sua obra *Tia Julia y el escribidor* na qual recicla as novelas radiofônicas dos anos cinquenta.

Ainda segundo a abordagem de Lídia Santos, durante a década de 70 a 80 o fenômeno se expande através do aproveitamento da música popular, como o tango em *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig, por exemplo; nas Caraíbas, as canções de bolero, de *guaracha* e mesmo de rock são incorporadas ao discurso romanescos de Luís Rafael Sanchez em *La guaracha del macho Camacho* (1976) e *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988); em Cuba, temos Lisandro Otero com o romance *Bolero* (1984); na Venezuela, Denzil Romero com *Parece que fue ayer* (1992); na Colômbia, Andrés Caicedo, com *Que viva la música!* e Umberto Valverde, com *Celia Cruz, reina mumba*

¹³Sérgio Sant'Anna é leitor de Agripino de Paula, do qual gosta muito.

(1981).

A autora frisa ainda que houve uma escolha deliberada por parte desses autores ao assumir esse posicionamento. Rompendo com a tradição literária existente até o *boom* de 1960, esses escritores procuram uma linguagem inovadora – a nova narrativa prefere reciclar a decadência de cultura tal como ela é representada pelo *kitsch*. Se os escritores dos anos 60 usavam a cultura de massa em seus textos, o objetivo era fazê-la aparecer devidamente tratada pelo gosto intelectual – é dessa forma que a fotografia e o jazz são apresentados nas obras de Cortázar e Carlos Fuentes, por exemplo. A narrativa do *pós-boom* escolhe produtos considerados de "mau gosto" para refletir um aspecto excluído do universo intelectualizado. Parece que essa mudança de enfoque marca claramente esse gênero narrativo no sentido de ficar indiferente à ânsia de modernidade que caracteriza a geração do *boom*.

Umberto Eco define o *kitsch* como “comunicação que tende à provocação do efeito”, ressaltando por que o *kitsch* identificou-se tão facilmente com a cultura de massa. O *kitsch*, segundo o autor, estimula efeitos sentimentais, tendendo continuamente a sugerir a idéia de que, gozando desses efeitos, o leitor esteja aperfeiçoando uma experiência estética privilegiada. Conseqüentemente, para caracterizar um texto como *kitsch* são de vital importância tanto os fatores lingüísticos da mensagem quanto a intenção com que o autor “vende” essa mensagem ao público. Assim, teria razão Herman Broch quando lembra que “o *kitsch* não diz tanto respeito à arte quanto a um comportamento de vida, visto que o *kitsch* não poderia prosperar se não existisse um Kitsch-Mensch que necessita dessa forma de mentira para reconhecer-se nela”. (ECO, 1997, p.76)

Para Umberto Eco, a indústria cultural que se dirige a uma massa de

consumidores generalizada e, em grande parte ignorante da complexidade da vida cultural especializada, é induzida a vender efeitos já produzidos e a prescrever com o produto as condições de uso, com a mensagem, a reação que deve provocar.¹⁴ Ainda segundo Eco, o Superman é o mito típico do gênero de leitor que exige um herói positivo, o qual deve encarnar as exigências de poder com as quais sonha o cidadão comum mas não pode satisfazer. No Superman, temos um perfeito exemplo de consciência civil completamente cindida da consciência política. Seu civismo é perfeito mas configura-se no âmbito de uma pequena sociedade fechada e, assim, enquanto o *mal* assume o aspecto de ofensa à propriedade privada, o *bem* caracteriza-se apenas como caridade. Símbolo da cultura de massa, encontra-se o Superman inserido numa situação romanesca de molde contemporâneo, ajustando-se perfeitamente às exigências do homem heterodirigido cujo esquema interativo prevê a vida numa comunidade de alto nível tecnológico e estrutura sócio-econômica baseada no consumo. (ECO, 1997, p. 261)

Flávio Kothe, em *A narrativa trivial* (1994), apresenta uma crítica à teoria tradicional dos gêneros uma vez que ela não acompanhou a evolução, não tendo sido capaz de apreender, ao mesmo tempo, a estrutura do gênero com o sentido que lhe é inerente: o gesto semântico. Para o autor, “os gêneros são conjuntos de estratégias

¹⁴Não poderíamos deixar de abordar nesse contexto o problema de um “velho” gênero nosso conhecido e que tem sido reciclado por muitos autores. Suspense, lances espetaculares, heroínas românticas, destemidos heróis, drama(lhões), lágrimas e risos, o gênero do “continua no próximo capítulo” nasceu em 1830, quando o editor do jornal francês *Le Siècle*, Emile de Girardin, teve a idéia de criar uma seção de conteúdo leve e tom coloquial para atrair um maior público leitor ao periódico. A seção foi denominada *feuilleton*, originado da parte talvez menos nobre da folha jornalística a que foi relegado: o pé da página. Nesse *feuilleton*, que em português recebeu o nome de folhetim, começaram a aparecer pequenas narrativas que foram aos poucos se alongando e por isso tiveram de ser desmembradas em diversas edições do jornal. Nasceu aí o *feuilleton-roman*, o romance-folhetim, cujo primeiro representante foi o *Lazarillo de Tormes*, de 1836. A fórmula provou ser um sucesso e na década de 40 do século XIX já estava consagrada. Romancistas e dramaturgos como Alexandre Dumas e Eugène Sue participaram com as disputadíssimas novelas: *Os três mosqueteiros*, *O conde de Monte Cristo*, *O judeu errante* e *Capitão Paulo*. Essa última fez tanto sucesso que elevou o número dos assinantes do jornal em cinco mil, um recorde para a época.

de estruturação textual, mas de modo a transmitir um determinado gesto semântico, uma convicção que é repassada ao leitor. O mesmo vale para os gêneros não literários". (KOTHE, 1994, p.85)

Segundo Kothe, os processos reais que acontecem nos gêneros são mais complexos do que as definições formais pretendidas pelos grandes gêneros. Uma peça de teatro pode, por exemplo, ser realizada à base de um monólogo com a exclusão do choque de um "tu" contra um "tu". Da mesma forma, um poema pode estruturar-se dramaticamente e, se levada em conta a diferença entre o gênero e o gesto do gênero conforme propõe o autor, pode-se ter uma epopéia lírica ou uma lírica de tom épico, ao que acrescentaríamos a mescla de gênero tão característica da atual ficção.

Flávio Kothe considera como gêneros de ficção de massa, o romance de aventuras, a novela de detetive, a novela policial, o *thriller*, os quais costumam caracterizar-se por sua trivialidade, qual seja a repetição e superficialidade de tipos, enredos, finais, mantidos em nível de estrutura profunda mas com uma grande variação de estruturas de superfície. A narrativa trivial, através de diversos veículos: gibi, cinema, novela, telenovela, desenho animado, vídeo game acaba por reiterar um esquema ético à base de estereótipos, sem jamais realmente aprofundar o que considera bem e mal dentro da ideologia maniqueísta a qual veicula.

Interessa-nos destacar que Flávio Kothe conceitua "literatura de massa" em função de um público receptor, enquanto que o conceito de "narrativa trivial" se dá em termos de estruturação do texto. Ao mesmo tempo, quanto mais um determinado gênero for diversão de massa, mais esquemática se torna a sua estrutura, mais previsível se torna a conclusão e sua "mensagem" subliminar.

A questão que se impõe na reflexão do autor é saber se, "em gêneros marcados

pela trivialidade e consumidos em massa, podem aflorar obras de arte. A narrativa trivial tem seu valor mensurado pelo artístico, porém não como mera oposição: há trivialidade na arte, como pode haver arte no trivial, sem que no entanto, confundam-se um com o outro”. (KOTHE, 1994, p. 14-15) O importante é pensar como a narrativa trivial dos gêneros massivos é apropriada pela ficção pós-moderna em um momento em que já não se pode considerar um determinado gênero superior a outro, quando o desenvolvimento cultural e tecnológico estão a todo o momento fazendo surgir novas produções artísticas que não podem ser simplesmente reduzidas ao horizonte das antigas estéticas mas que, sem dúvida contribuem para uma outra noção de literariedade.

Tendo como lei básica a redundância, a narrativa trivial opera à base do oxímoro formado pela corporificação do mal, da negatividade - o “bandido” - e pelo bem, o positivo - no caso, o “mocinho”. Os dois elementos são inseparáveis, um não existe sem o outro.¹⁵

Enquanto considerados em sua especificidade, os gêneros massivos, as narrativas triviais são absorvidos pelo público e por ele consumidos através da redundância que lhes é peculiar, podendo constituir-se como uma única possibilidade de recepção ou como uma alternativa de leitura. No primeiro caso, poderíamos estar diante, quem sabe de uma necessidade do homem contemporâneo, o qual procura na trivialidade um esquema capaz de assegurar-lhe um roteiro. No segundo caso, quando

¹⁵Por oxímoro (ou oximóron) entendemos a figura de retórica, variante da antítese, uma espécie de paradoxo ou contradição, pois os termos que o compõem não apenas contrastam mas também se contradizem: suave amargura, doce tormento, delicioso sofrimento. Segundo Othon M. Garcia, o apelo à antítese e suas variantes (oxímoro e paradoxo) parece reflexo da própria realidade, que, por ser múltipla, é em si mesma contrastante. Se fosse homogênea, não poderia o homem captá-la, compreendê-la e senti-la em todas as suas dimensões. Só fazemos idéia do que é preto porque sabemos o que é branco. À imagem do anão opõe-se a de gigante. A idéia de rapidez da lebre contrasta com a lentidão da tartaruga. Tudo, afinal, se resume num jogo de contrastes”. (Cf. GARCIA, 1976, p. 71)

se consideram os gêneros massivos como uma possibilidade de leitura, estaríamos não só diante de uma busca intencionada por esse tipo de texto mas também poder-se-ia estar abrindo para a aceitação da mescla de gêneros característica da ficção pós-moderna marcada pelas culturas híbridas e que delinea um novo tipo de leitor.

Marjorie Perloff abordando a questão dos gêneros em *Postmodern genres* (1988), afirma que “o gênero, longe de ser uma categoria normativa é sempre de uma cultura específica e, em última instância, historicamente determinado”.¹⁶ (PERLOFF, 1988, p.7) Desse modo, não haveria uma unidade genérica mas cada texto apresentaria um ou mais gêneros. E, se esses são determinados pelo contexto cultural como também afirma Ralph Cohen, então todos os gêneros poderiam estar direcionados para um determinado tipo de público e até, algumas vezes, a uma classe específica de receptores.

Segundo Marjorie Perloff, o gênero pós-moderno é caracterizado pela apropriação de outros gêneros, tradicionais e populares. Opondo-se à lógica binária moderna e à noção de unidade, dá relevância à heterogeneidade, à ruptura, ao deslocamento, à pluralidade, à descentralização, à contradição, à multiplicidade.

Um dos paradoxos do gênero pós-moderno reside na constatação de que, quanto mais radicalmente se coloca a dissolução das fronteiras tradicionais dos gêneros, mais importante se torna o próprio conceito de gênero. De semelhante modo, a pergunta que emerge é por que alguns gêneros e convenções dominam em momentos específicos da história, o que equivale a romper com as categorias de valorização e hierarquização de gênero.

¹⁶ Tradução da autora... “genre, far from being a normative category, is always culture-specific and, to a high degree, historically determined”. (PERLOFF, 1988, p.7)

Na opinião de Ralph Cohen, críticos e teóricos que se debruçam sobre as obras consideradas pós-modernas, muitas vezes, referem-se à inadequação do termo "gênero" para caracterizar os textos pós-modernistas, considerando-o anacrônico, uma vez que os textos pós-modernos transgridem e derrubam limites e fronteiras. Mas se, de um lado existe a crítica que procura, através de uma teoria dos gêneros preservar a coerência, a unidade e a linearidade do romance, temos que levar em consideração que, de outro lado encontram-se aqueles que compactuam com a multiplicidade discursiva, com a descontinuidade narrativa, com o apagamento de fronteiras - está aí Bakhtin para comprovar essa afirmação através do dialogismo, do discurso plural.

Ihab Hassan faz uma interessante colocação a respeito, afirmando que nós hoje percebemos características pós-modernas em *Tristram Shandy*, por exemplo, porque nossos olhos aprenderam a reconhecer os traços pós-modernos.¹⁷ A observação de Hassan chama a atenção, pois, para o fato de que aquilo que hoje denominamos textos pós-modernos já se achava delineado em tempos anteriores e que os gêneros do século XVIII já apresentavam algumas dessas características, tais como narrativa não linear, mistura de gêneros com a inclusão nas narrativas de cartas, sermões e outras histórias.

Ralph Cohen frisa também que os críticos pós-modernos têm procurado pesquisar sem ater-se a uma teoria dos gêneros. Termos como "texto" e "escritura" evitam deliberadamente as classificações genéricas e o motivo que os leva a isso é tentar abolir as hierarquias que os gêneros introduzem, para evitar classificações rígidas que apontam para uma teoria clássica onde a "pureza" dos gêneros é reivindicada. No

¹⁷ *Tristram Shandy (The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman)*, escrito por Lawrence Sterne em 1760, mostra uma visão irônica do mundo, oscilando entre o ceticismo e a mordacidade. O autor ignora o tempo cronológico e envereda e penetra no universo psicológico das personagens, através de alusões e referências indiretas.

entanto, para Cohen, explicar e analisar as relações entre gêneros triviais e gêneros canonizados é um procedimento aplicável à investigação pós-moderna. Para o autor, o uso do gênero é determinado por sua relação com outros, assim, se todas as obras fossem iguais não haveria necessidade de distinguir entre os gêneros e se cada fragmento de uma obra fosse diferente de outros não haveria nenhum fundamento para uma teorização.¹⁸

Sabemos estar longe de ter cercado todo o fenômeno que envolve a questão dos gêneros cujo contorno delineamos, uma vez que o nosso conhecimento ainda apresenta muitos vazios a preencher. No entanto, pensamos poder sustentar com razoável segurança a hipótese de que os gêneros literários transformam-se, reciclam-se, imbricam-se, mesclam-se. Por outro lado, sabemos também que o valor de uma teoria dos gêneros continua existindo na pós-modernidade, uma vez que, de uma maneira ou de outra, teóricos, críticos, autores e leitores continuam inevitavelmente usando a linguagem dos gêneros literários, mesmo quando procuram negar, recusar ou renunciar à sua utilidade. Como tão bem aponta Julio Cortázar em *Valise de Cronópio*:

vale a pena provar nossa concepção do literário pela forma como evoluem os chamados “gêneros”. Interessa aqui observar a vigência especial de cada gênero em relação às diferentes épocas, porque neste jogo de substituições e renascimentos, de modas fulminantes e grandes decadências, ocorre a adequação do literário a seu propósito essencial. O vasto mundo: eis aqui uma qualificação que começa cedo no assombro do homem diante do que o envolve e prolonga. Vasto e variado, teatro para uma inacabável caçada. Há então uma partilha vocacional e dessa partilha surgem os gêneros: eis o nefelibata e o nomenclador, o arpoador dos conflitos internos, o que tece as redes das categorias, o que transcende as aparências, o que joga com elas;

¹⁸ As idéias de Marjorie Perloff e Ralph Cohen foram aqui parafraseadas livremente do original inglês.

logo é a poesia ou a comédia, o romance ou o tratado. Primeiro (sempre foi igual, veja-se a marcha da filosofia ou da ciência) aferra-se ao de fora. É preciso nomear (porque nomear é apreender). Aí está tudo: essa estrela esperando que a chamemos Sírio, essas outras oferecendo-se aos lapidários para que construam as constelações. O mar, para que lhe digam que é purpúreo, ou nosso rio para que lhe ensinem que é da cor do leão. Tudo espera que o homem o conheça. Tudo pode ser conhecido. Até o dia em que surge a dúvida sobre a legitimidade desse conhecimento; então a literatura ajuda a revisão prévia e interna, o ajuste de instrumentos pessoais e verbais. À ingênua alegria da épica e ao salto icário da lírica segue o cauteloso palpar do terreno imediato, o estudo de se a alegria é possível, se o trampolim ajudará o salto. (CORTÁZAR, 1993, p.63-64)

Esse pequeno excerto do belíssimo texto de Cortázar no qual ele discute entre outros temas o estranhamento do ficcionista diante do mundo, transformando em narrativa a atual flutuação dos gêneros literários e em cujo bojo encontramos mescla de ensaio, crítica e ficção torna mais do que evidente a liberdade inventiva da criação.

Sem dúvida, a hibridação de gêneros no discurso literário vem desconstruir qualquer aura que ainda pudesse envolver o texto ficcional enquanto obra de arte contribuindo, ao mesmo tempo para o solapamento da ilusão de real, deixando muito claro para o leitor que a obra se constitui acima de tudo enquanto um artefato de linguagem cuja construção pode reunir os mais diversos gêneros e discursos. Com isso, também esvai-se a concepção de que a narrativa representa ou deve representar uma realidade anterior e autônoma em relação a ela, realidade de que a narrativa ficcional não seria mais do que uma duplicação.

Paradoxalmente, apenas a arte como autêntico "outro" do real, "outro" que não se coloca como negação absoluta do real mas como sua complementação inevitável,

pode realizar (ficcionalmente) as possibilidades infinitas que se encontram na realidade e o rumo dos acontecimentos vem, muitas vezes, inexoravelmente, abortar como numa

sinfonia inacabada

Súbito no meio da sílaba
gagueja o *pick-up* empacado
num proparoxítono apoplético

Com a goela cheia de gosma
o poeta engasga o poema
no sulco do disco arrr. . . anhado

Fio então uma teia
(cordão umbilical, sonar)
e nela me lanço no poço
buscando no fundo o lago.

O eco que escuto é tão leve
como a lambida de um gato no pelo.

Sérgio Sant'Anna

O mito de si-si-fu *

Aos quarenta anos
na cartomante
procuro o futuro
na bolha, de cristal.

“Meu filho
no teu *fu* há um monturo
no teu *fu-tu* há um furo
teu futuro si fu”

“Minha velha, te esconjuro
você é gaga ou gagá? “

Parto a bolha, em estilhaços
e vou para casa
consultar a Junk-Box.

Sérgio Sant'Anna

* **Si-si-fu** monge da mitologia de todo os povos, perguntara a seu mestre onde poderia encontrar a felicidade? “A felicidade estará no alto de um monte, desde que você consiga carregá-la até lá”, respondeu o Mestre. Mas a cada vez que **Si-si-fu** transportava penosamente sua felicidade até o cume do monte, ela rolava sobre sua cabeça e descia de novo até lá em baixo. **Si-si-fu** teve então uma iluminação e disse: “A vida é like a rolling stone”. E tornou-se um homem de conhecimento.¹

¹ Si-si-fu: jogo gráfico com Sísifus, do mito grego. Sísifus, o muito hábil. Muito sábio, ou antes muito sutil: está citado na *Iliada* como "o mais hábil dos homens". Em uma sátira de Horácio aparece como o "astucioso" Sísifo". Posteriormente, o mito foi trabalhado por outros escritores, como por exemplo, Camus e Baudelaire. Em se tratando de sérgio Sant'Anna fica evidente a paródia. (V. BRUNEL, Pierre. (Org.) *Dicionário de mitos literários*. Brasília: UNB/José Olympio, 1988, p. 840 ss.)

2. 2 A paródia hoje

Mas o que estão a imaginar? Isso aqui é apenas um menino – ou macaquinho – de papel e tinta. E, depois, se fosse de verdade, o menino poderia morrer mordido pela cobra. Ou então matar a cobra e tornar-se um homem. No caso do macaquinho, tornar-se um macacão. Um desses gorilas que batem no peito cabeludo, ameaçando a todos. Talvez porque se recordasse do medo que sentiu da cobra. Mas não se esqueçam, são todos de papel e tinta: o menino, o macaquinho, a cobra, o homem, o macacão, seus urros e os socos que dá no próprio peito cabeludo. Cabelos de papel, naturalmente. E, portanto, não há motivos para sustos.

Sérgio Sant'Anna

Narrativa narcisista, como a denomina Linda Hutcheon, narrativa auto-consciente, de acordo com a denominação de Marjorie Perloff, metaficção, na terminologia adotada por Patrícia Waugh, auto-referencialidade, auto-reflexividade conforme a preferência de outros autores, a narrativa pós-moderna faz um questionamento das formas literárias através da paródia e da ironia, expondo o processo de produção e significação artística e problematizando a ficcionalização do passado histórico, indagando até que ponto a história é também uma construção.²

2 PÓS-MODERNISMO: refere-se, em geral, a uma forma de cultura contemporânea. PÓS-MODERNIDADE: alude a um período histórico específico; linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, idéia de progresso, emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Contrariando essas normas do iluminismo, vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiossincrasias e à coerência de identidades. Essa maneira de ver, como sustentam alguns, baseia-se em circunstâncias concretas: ela emerge da mudança histórica ocorrida no Ocidente para um nova forma de capitalismo – para o mundo efêmero e descentralizado da tecnologia, do consumismo e da indústria cultural, no qual as indústrias de serviços, finanças e informação triunfam sobre a produção tradicional, e a política clássica de classes cede terreno a uma série difusa de “políticas de identidade”. Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura “elitista” e a cultura “popular”, bem como entre a arte e a experiência cotidiana. (EAGLETON, 1996, p.7)

O texto de Linda Hutcheon *Narcissistic Narrative – The Metafictional Paradox* foi originalmente concebido para caracterizar um determinado tipo de ficção que irrompeu no início dos anos sessenta e que passou a chamar-se “metaficção”, uma ficção sobre a ficção ou a ficção que inclui dentro dela mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade lingüística. Para Hutcheon, o termo “narcisista” escolhido para designar a auto-consciência textual remete a uma leitura alegórica do mito de Narciso. As possíveis associações com a psicanálise são aqui irrelevantes, porque é o texto narrativo e não o autor que está sendo descrito como narcisista.

Patricia Waugh preconiza que a metaficção explora o conceito de ficcionalidade através da oposição entre a construção e a quebra da ilusão e é o modo de narrar característico do movimento cultural chamado pós-modernismo, o qual remete ao mesmo sentido de crise e perda de crença em um sistema autoritário externo como no modernismo. Ambos os movimentos afirmam os poderes construtivos da mente em face do aparente fenômeno do caos, contudo, segundo essa autora, o modernismo auto-consciente embora possa chamar atenção para a construção estética do texto, não apresenta uma ostentação sistemática de sua condição de artifício da mesma maneira que a metaficção contemporânea.

Assim como Hutcheon, Waugh sustenta que a partir da década de sessenta os romancistas tornaram-se muito mais conscientes das questões teóricas envolvidas na construção ficcional. Em consequência, seus romances tendem a incorporar dimensões de auto-reflexividade e formas indeterminadas. Explorar uma “teoria” da ficção através da “prática” da escritura ficcional torna-se um procedimento comum entre os escritores metafictionistas.

Segundo Waugh, o termo metaficção nomeia a composição ficcional que auto-reflexiva e sistematicamente chama a atenção para o seu *status* de construção, de criação, com o intuito de propor questões sobre a relação entre mundo ficcional e mundo real. Proporcionando a crítica de seus próprios métodos de construção, tais textos não apenas examinam as estruturas fundamentais da narrativa ficcional, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo exterior ao texto de ficção literária.³

Em outras palavras, dobrando-se sobre si mesma, a metaficção analisa os diversos elementos que permitem a existência do próprio texto ficcional, seu processo de constituição. *Criar uma ficção e fazer uma declaração sobre a criação dessa ficção* são dois processos simultâneos que se mantêm juntos numa tensão formal que quebra as distinções entre criação e crítica, lançando-as no conceito de interpretação e desconstrução. Mais ainda, o uso de referências que a narrativa faz a si mesma tem como função apontar a ficcionalidade como constitutiva do próprio texto ao mesmo tempo que alerta constantemente o leitor para o fato de que o texto é fruto da imaginação de um criador e abre-se para possíveis leituras, embora tenha relação com o mundo real. O dilema de descrever algo fica plenamente evidenciado pela auto-reflexividade, pois, se alguém representa o mundo logo chega à conclusão de que ele como tal não pode ser representado - na ficção literária é possível apenas representar os discursos do mundo.

O período histórico em que estamos vivendo tem sido particularmente incerto, inseguro, auto-questionador e culturalmente híbrido e plural. A ficção contemporânea

³ As considerações de Patricia Waugh encontram-se parafraseadas livremente pela autora desse trabalho a partir do original inglês.

reflete claramente uma inadequação aos valores tradicionais e mesmo à ruptura desses valores. Os textos ficcionais contemporâneos apontam para a provisoriedade da realidade e da história, pois já não existe um mundo de verdades eternas, mas uma série de construções, de artifícios e de estruturas não permanentes.

Mostrando-nos *como* a ficção literária cria seus mundos imaginários, a metaficção nos ajuda a entender como a realidade em que vivemos, dia após dia, é construída, é "escrita". Assim, para os escritores metaficcionistas é pressuposto que compor um romance não é diferente de compor ou construir uma 'realidade', pois, a realidade passa a existir quando narrada. Umberto Eco, em *Pós-escrito ao nome da Rosa*, deixa isso muito claro quando afirma: "Entendo que para contar é necessário construir um mundo, o mais mobiliado possível, até os últimos pormenores". (ECO, 1985, p. 21)

Nos textos de Sérgio Sant'Anna, é recorrente a idéia de que a realidade só existe se for narrada, se for organizada em linguagem. Sant'Anna pondera a respeito disso:

Essa é uma questão muito complicada. O que eu penso é o seguinte: a apreensão do real, mesmo, é uma coisa muito difícil e a linguagem em geral nos afasta do real. Esse é um pensamento até zen, embora tenha fontes bem diversas. Quanto mais você fala, mais distante fica da realidade. Ao mesmo tempo, a possibilidade de brincar com a linguagem, de destruir suas formas estratificadas, permite que se amplie por outras vias a visão que se tem do real. (COUTO, 1991, sem nº de página.)

Patrícia Waugh destaca que o leitor deve tornar-se consciente do quanto a realidade é *subjetivamente* construída, mas além dessa perspectiva essencialmente modernista, o texto pós-moderno revela como ele é *lingüisticamente* construído, por exemplo, através de contínuas intrusões narrativas, lembrando o leitor que as

personagens são construções verbais, *palavras* e não *seres*. Isso vem de encontro ao pensamento de Linda Hutcheon quando ela considera que ainda não existe uma teoria capaz de dar conta da metaficção uma vez que a narrativa auto-consciente por definição inclui dentro dela mesma seu primeiro comentário crítico.

Na metaficção, a ficcionalidade é tornada explícita e, enquanto lê, o leitor passa a viver num mundo que ele é forçado a reconhecer como ficcional. Contudo, paradoxalmente, o texto também exige que ele participe intelectual, imaginativa e afetivamente em sua co-criação. Esse mecanismo de via dupla constitui o paradoxo do leitor. O paradoxo do próprio texto é que ele é, ao mesmo tempo, narcisisticamente auto-reflexivo e ainda focalizado para o exterior em direção ao leitor.

Hutcheon considera que as origens da estrutura auto-reflexiva que governa muitos romances possa estar calcada naquela intenção básica para o gênero como começou em *D. Quixote*, uma intenção de desmascarar (descobrir) convenções mortas através do desafio (recusa), através do espelhar-se (do exemplo). O que a narrativa narcisista faz ao ostentar, ao expor sistemas ficcionais e lingüísticos à visão do leitor, é transformar o processo de criação de *poiesis* em parte do interesse do prazer da leitura.

Hutcheon distingue dois modos de narrativa narcisista: o modo diegético através do qual leitor é conscientizado de fato de que ele também, na leitura, está criando ativamente um universo ficcional e o modo lingüístico onde o texto verdadeiramente mostra seus blocos construtivos, a verdadeira linguagem cujos referentes servem para construir o mundo imaginário. Que esses referentes são ficcionais e não reais é assegurado pelo código genérico instituído pela palavra “romance” na capa. Alguns referentes lingüísticos no texto funcionam na construção do enredo e das personagens; outros podem parecer gratuitos, mas estarão realmente operando em direção à criação

daquilo que Barthes chama “efeito do real”.

Assim, para compreender a linguagem da ficção, o leitor deve partilhar com o escritor alguns códigos reconhecíveis – social, literário, lingüístico, etc. Muitos textos tematizam, através de seus personagens e do enredo, a inadequação da linguagem em exprimir emoções, em comunicar pensamentos ou mesmo fatos.

O leitor da ficção narcisista tem liberdade de participar, de criar ordem, de construir unidades e relações entre as partes. O autor deixa o leitor completar a “obra” aberta mas num campo de relações (criado pelo romancista) que implica alguma espécie de coerência externa. Na verdade, o leitor nunca cria significados literários livremente; existem códigos, regras e convenções que fundamentam a produção do texto. Os procedimentos de seleção e isolamento são inevitavelmente restritos, mas são também necessários. A natureza paradigmática da metaficção, suas analogias (semelhanças) imagísticas e lingüísticas, do processo com a experiência do leitor acrescenta uma outra dimensão, a de liberdade. Tal qual o escritor, o leitor pode invadir o mundano e o empírico, pode penetrar num mundo construído por ele mesmo, *um mundo construído pela linguagem*.⁴

⁴ Hutcheon estabelece uma diferença entre as categorias a que chama mimese do processo e mimese do produto. Ela insiste que a base teórica do “realismo tradicional” é o que podemos chamar de mimesis do *produto*. O leitor é conclamado a identificar os produtos imitados, personagens, ações, cenários e reconhecer sua semelhança com aqueles da realidade empírica, a fim de consolidar seu valor literário. Como nenhum código, nenhuma convenção para esse procedimento é desconhecido, o ato de ler é visto em termos passivos. A metaficção, ao contrário, expõe as convenções, despedaça os códigos que *devem* ser reconhecidos. O leitor deve aceitar a responsabilidade do ato de decodificação, do ato de ler. Perturbado, forçado a sair de sua complacência, ele precisa estabelecer auto-conscientemente novos códigos a fim de compactuar com as condições do novo fenômeno literário. Como a mimesis de produto sozinha já não é suficiente para dar conta das novas funções do leitor do modo como elas são tematizadas no próprio texto, uma mimese de *processo* deve ser postulada. O romance já não se contenta em estabelecer uma ordem e um significado para serem reconhecidos pelo leitor mas exige que esse leitor esteja consciente do trabalho, da construção, da atualização que deve empreender, pois, é o leitor quem, nos termos de Roman Ingarden, “concretiza” a obra de arte e lhe dá vida. Assim, o ato de leitura tanto quanto o ato da escrita perfazem a função criativa para a qual o texto dirige a atenção.

Linda Hutcheon considera a paródia e a *mise en abyme* como artificios primordiais da narrativa narcisista e salienta que, no nível diegético parece haver certos modelos preferidos pelos metaficcionistas como planos estruturais internalizados que neles mesmos apontam a auto-referencialidade do texto. As estruturas narrativas “detective plot, fantasy, games and erotic” segundo ela, embora não sejam exclusivas, representam quatro das formas mais empregadas atualmente na metaficção.⁵

Em *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction* (1984), Patricia Waugh ressalta que ao nos preocuparmos com os textos auto-reflexivos, precisamos examinar os interesses da metaficção contemporânea em relação a algumas mudanças no modelo através do qual a realidade é mediada e construída pela teoria e prática cultural, fora do domínio estritamente literário. Já não podemos pensar a literatura como uma forma de expressão desvinculada das convenções e tradições que estruturam a cultura não literária. Nesse sentido, no campo da sociologia, duas idéias base têm sido a noção de história/realidade como construção e a invenção como atividade através da qual é construída. Psicólogos, sociólogos e mesmo economistas têm provado a tremenda importância de *jogar* mas, segundo parece, é justamente esse aspecto da metaficção que tem sido duramente criticada e acusada de irrelevante.

⁵É importante observarmos o trabalho de Jean Ricardou *Le nouveau roman* (1973), no qual ele analisa os procedimentos de composição do romance contemporâneo, em especial o romance francês denominado *nouveau roman*. Entre os recursos utilizados, o crítico aponta a construção em abismo (*mise en abyme*), a história dentro da história, procedimento metaficcional que produz interessantes jogos reflexivos dentro da narrativa. Convém também mencionar o estudo de Lucien Dällembach em *Le récit especulaire* onde ele oferece uma tipologia que procura dar conta da função narrativa da construção em abismo na ficção, qual seja “a capacidade de dotar a obra de uma estrutura forte, de assegurar melhor sua sinificação, de fazê-la dialogar consigo mesma e de provê-la de um aparelho de auto-interpretação”. (DÄLLEMBACH, 1977, p. 76).

Interessa-nos aqui, a partir das colocações de Waugh, descrever alguns recursos empregados na construção dos textos metaficcionalis os quais servirão como suporte teórico para a análise que procederemos da obra de Sérgio Sant'Anna.

Um desses recursos, denominado *frame* (construção) pode ser definido como "construção, constituição, base; ordem estabelecida, plano, sistema ... suporte adjacente ou estrutura essencial de alguma coisa". (Oxford English Dictionary).⁶

Segundo a autora, tanto o modernismo quanto o pós-modernismo projetam a visão de que tanto o mundo histórico e as obras de arte são organizadas e percebidas através das estruturas de *frames*. Tudo é construído, quer seja na vida quer seja nos romances. A metaficção contemporânea, em particular, põe em primeiro plano o exame dos procedimentos do mundo real e dos romances. O primeiro problema que se levanta é: o que é *frame*? Como se configura a construção que separa a realidade da ficção? É ela mais do que a capa de frente e verso de um livro, o título e o final? Enquanto os textos modernistas terminam com a sensação de que nada está acabado e de que a "vida" continua, os romances metaficcionalis geralmente começam com a discussão explícita da arbitrariedade natural dos começos, das fronteiras.

A análise das construções (*frames*) é, em termos gerais, a análise da *organização da experiência*.⁷ Quando aplicada à ficção, envolve a análise da organização

⁶Tradução da autora. "a construction, constitution, build; established order, plan, system ... underlying support or essencial substructure of anything". (Oxford English Dictionary)

⁷Jerome Bruner escreve a respeito da construção narrativa da realidade: "organizamos nossa experiência e nossa memória dos acontecimentos humanos sob a forma de narrativas - histórias, justificativas, mitos, razões de fazer ou não fazer algo, etc." E acrescenta: "narrativas são a versão de uma realidade cuja aceitabilidade é governada pela convenção e 'necessidade narrativa' muito mais do que pela verificação empírica e pela exigência lógica". (BRUNER, 1991, p. 4) Tradução da autora: "we organize our experience and our memory of human happenings in the form of narratives - stories, excuses, myths, and so on"; "narratives, then are a version of reality whose acceptability is governed by convention and 'narrative necessity' rather than by empirical verification and logical requiredness". (BRUNER, 1991, p. 4)

formal/convencional dos romances.⁸ Na metaficcionalidade, os textos dentro dos textos apontam a paradoxal relação de *construção e desconstrução*, não havendo distinção entre elas, apenas níveis de forma. Uma das maneiras de mostrar a função das convenções literárias e revelar sua natureza provisória, é mostrando o que acontece quando essas convenções não funcionam. A paródia e a inversão são duas estratégias que operam como quebra de construção. A alternância de construção/desconstrução (ou a construção de um ilusão através da não percepção da construção e a quebra de ilusão através da constante exposição da construção) proporciona o *método desconstrutivo da metaficção*. Mesmo sabendo que o que lemos não é real, suprimimos nosso conhecimento e com isso intensificamos o prazer da leitura, pois nossa tendência é ler ficção como se fosse história.

Outro recurso abordado por Waugh é a questão do jogo e da brincadeira na metaficção. Para ela, toda arte é um *jogo* em sua criação de outras palavras simbólicas; a ficção é, antes de tudo, um meio muito elaborado de fingimento o qual é fundamental em jogos e brincadeiras. Como poderemos ter a oportunidade de ver, esse também é um dos recursos empregados na obra de Sant'Anna, como “um elemento de molecagem” do qual ele gosta muito.

Mesmo que não aceitemos a noção freudiana de arte e literatura como formas compensatórias de gratificação, repassando para o mundo adulto o mundo perdido da infância, feito de jogo e escapismo, devemos perguntar em que medida a ficção literária

⁸ Isso fica plenamente evidenciado no conto "Uma carta", em *O monstro*, de Sérgio Sant'Anna: “Porque é nessa escrita e construção – e esta sua razão maior – que as coisas parecem ter acontecido, tornam-se reais e vivas. Escrevo então para repetir, viver”. (p.21-22). A questão da organização da experiência também aflora no conto "A mulher cobra", em *Senhorita Simpson*, apenas para citar mais um exemplo dentre muitos que aparecem na obra de Sérgio Sant' Anna.

é uma forma de jogo (mesmo que muito sofisticada) uma vez que esse é um aspecto importante e necessário da sociedade humana.

Contudo, também é claro que alguns críticos da metaficção discordam da visão de jogo de psicólogos e sociólogos como educativos e instrutivos ou discordam da noção de *arte* como *jogo*. A metaficção preconiza que o *jogo* é uma atividade relativamente autônoma mas tem um valor definido no mundo real. O *jogo* é facilitado por regras e papéis e a metaficção opera explorando regras ficcionais a fim de descobrir o papel das ficções na vida. Ela induz à descoberta de como cada um de nós “joga” nossas próprias realidades.

O metacomentário empregado pela ficção auto-consciente (*self-conscious*) contém mais ou menos a seguinte mensagem explícita: isso é *fingimento* ou isso é um *jogo*. A característica mais importante da ficção e do jogo é a construção de uma realidade alternativa através da manipulação das relações entre o estabelecimento de sinais (lingüísticos ou não lingüísticos) como “mensagem” e o contexto da construção dessa mensagem. O mesmo comportamento pode ser “construído” por uma alteração no contexto que então requer diferentes procedimentos interpretativos. As mesmas ações praticadas no contexto de um jogo não denotarão o que elas significam num contexto fora dele. Roland Barthes demonstra isso em sua análise da luta em *Mitologias*. O esporte é louvado por sua “semiótica” em oposição à construção “mimética” do sentido, a ostentação de seu *status* de jogo. Os espectadores não são enganados ao crer que uma luta “real” está acontecendo; eles são mantidos constantemente informados de que é um espetáculo, conforme podemos observar:

trata-se apenas de uma imagem e o espectador não deseja o sofrimento real do lutador, saboreia unicamente a perfeição de uma iconografia. Não

é verdade que o *catch* seja um espetáculo sádico:
é apenas um espetáculo inteligível. (BARTHES,
1993, p. 16)

A ficção literária como um forma de jogo altera o significado do contexto de modo semelhante. A ficção é construída pela linguagem e esta é caracterizada pela separação do contexto específico, não precisando referir-se a objetos e situações imediatamente presentes no ato da elocução; uma frase pronunciada num contexto de vida real e referindo-se a objetos realmente presentes pode ser transferida para os mais diferentes contextos: cotidiano, jornalístico, literário, filosófico, científico. Conseqüentemente, a verdadeira relação entre os signos dentro da frase permanecerá o mesmo, mas como a relação com os signos fora deles mesmos altera-se, o sentido da frase também mudará. Assim, a linguagem ficcional pode aparecer para imitar as linguagens do mundo cotidiano, mas seu sentido será necessariamente diferente.

Entretanto, todo o jogo e toda a ficção requerem “meta” níveis que explicam a transição de um contexto a outro e estabelecem uma hierarquia de contextos e significados. A singularidade da metaficção reside nas implicações da mudança do contexto da “realidade” para o contexto da “ficção” e a complicada interpenetração de ambas.

A metaficção chama a atenção para o processo de recontextualização que ocorre quando a linguagem é usada esteticamente através do jogo. A maioria dos psicólogos que teorizam sobre o jogo enfatiza a liberdade do uso do contexto, argumentando que um certo grau de escolha de materiais e idéias é inerente ao conceito de jogo e esta seria a principal conexão com a arte. Junto à mudança de contexto deve estar implícito o metacomentário para que o processo de recontextualização se torne eficaz, pois, do contrário, o resultado será uma confusão de planos e ordens da realidade.

Alguns romances contemporâneos são construídos com grandes mudanças de contexto ou construção (*frame*) indo, por exemplo, do realismo à fantasia, mas sem um comentário metalingüístico explicativo para facilitar a passagem de um nível a outro, deixando o leitor deliberadamente desorientado. Personagens ostensivamente realistas, de repente, começam a agir de modo fantástico, morrem, voltam a viver, metamorfoseiam-se. Desse modo, na metaficção, o mundo histórico e o mundo alternativo da fantasia são mantidos num estado de tensão e a relação entre *jogo* e *realidade* torna-se o foco principal do texto.

Segundo Johan Huizinga, o jogo é um fato mais antigo que a cultura e remete às brincadeiras dos animais, as quais já existiam antes da civilização humana. Ultrapassando, mesmo em suas formas mais rudimentares, os limites estritamente físicos, biológicos ou psicológicos, o jogo tem uma “função significante, isto é, encerra um determinado sentido”. Em outras palavras, todo o jogo significa alguma coisa. Além disso, possui um caráter estético, ligado a uma natureza de divertimento. (HUIZINGA, 1996, p. 3)

Para Huizinga, o jogo baseia-se na manipulação de certas imagens, numa espécie de “imaginação” da realidade, mais precisamente, a transformação dessa realidade em imagens; a nossa preocupação é captar o significado dessas imagens e dessa “imaginação”.

Por outro lado, as atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde o início, marcadas pelo jogo e a linguagem é o primeiro instrumento que o homem forjou para comunicar-se, ensinar e comandar. Através da linguagem, pode distinguir, definir e designar as coisas elevando-as assim ao nível do espírito:

na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza. (HUIZINGA, 1996, p. 7)

Como outro ponto, o autor cita o mito que também é uma transformação ou uma “imaginação” do mundo exterior mas acarreta um processo mais elaborado, pois, através dele, o homem primitivo procura dar conta dos fenômenos como conseqüências de um fazer divino. Na mitologia, um espírito fantasista joga no limite entre brincadeira e seriedade. Também o fenômeno do culto traduz um caráter de jogo em que as sociedades primitivas celebram seus ritos sagrados, sacrifícios, consagrações e mistérios, para assegurar a tranqüilidade do mundo. E é “no mito e no culto que se originam as grandes forças instintivas da vida civilizada: o direito e a ordem, o comércio e o lucro, a indústria e a arte, a poesia, a sabedoria e a ciência. Todas elas têm suas raízes no solo primevo do jogo”. (HUIZINGA, 1996, p. 7)

Como características fundamentais do jogo, Huizinga aponta, em primeiro lugar, o fato de o jogo ser uma atividade voluntária e livre; a segunda característica, ligada à primeira é que o jogo não é vida “corrente” nem vida “real”, pelo contrário, consolida-se como uma evasão da vida “real” rumo a uma esfera temporária de atividade com orientação própria; distinguindo-se da vida “comum” tanto pelo lugar quanto pela duração que ocupa o jogo se caracteriza também pelo isolamento e pela limitação – é jogado até o fim dentro de certos limites de tempo e espaço tendo ainda como qualidades fundamentais elementos de repetição e alternância.

O jogo existe dentro de um campo previamente delimitado. A arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o palco, a tela o campo de futebol, o tribunal, todos têm a forma e a função de terrenos de jogo, e são lugares em cujo interior se respeitam determinadas normas e regras. Estendendo essa reflexão ao campo da literatura, diríamos que o texto é o espaço do jogo, um mundo temporário dentro de um mundo ficcional habitual.

Dentro do domínio do jogo reina uma ordem específica o que nos leva a concluir que ele cria ordem e é ordem, ao mesmo tempo. Introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, pois, a menor desobediência “estraga o jogo”. (HUIZINGA, 1996, p. 16)

Essa afinidade entre a ordem e o jogo remete-nos ao domínio da estética. Semanticamente, as mesmas palavras com as quais procuramos descrever os efeitos de beleza: tensão, equilíbrio, compensação, contraste, variação, solução, união e desunião aplicam-se também ao jogo o qual possui duas qualidades intrínsecas: ritmo e harmonia. Isso vale especialmente para os jogos de linguagem do texto literário. Jogar com palavras não é um jogo vazio.

Huizinga ressalta, entre outros aspectos também a seriedade que há no jogo e afirma que a criança joga e brinca dentro da mais perfeita seriedade e, no entanto sabe perfeitamente que o que está fazendo é um jogo. Da mesma forma, o ator, no palco, deixa-se absorver completamente pelo “jogo” da representação.

Sintetizando, para Huizinga, o jogo

é uma atividade que se processa dentro de certos limites temporais e espaciais, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas, e fora da esfera da necessidade ou da utilidade material. O ambiente em que ele se desenrola é de arrebatamento e entusiasmo, e torna-se sagrado ou festivo de acordo com a

circunstância. A ação é acompanhada por um sentimento de exaltação e tensão, e seguida por um estado de alegria e de distensão. (HUIZINGA, 1996, p. 147)⁹

Além disso, a afinidade entre a poesia e o jogo não se configura apenas exteriormente, mas manifesta-se na estrutura da imaginação criadora. Assim,

na elaboração de uma frase poética, no desenvolvimento de um tema, na expressão de um estado de espírito há sempre a intervenção de um elemento lúdico. Seja no mito ou na lírica, no drama ou na epopéia, nas lendas de um passado remoto ou num romance moderno, a finalidade do escritor, consciente ou inconsciente, é criar uma tensão que “encante” o leitor e o mantenha enfeitiçado. Subjacente a toda escritura criadora está sempre alguma situação humana ou emocional suficientemente intensa para transmitir aos outros essa tensão. (HUIZINGA, 1996, p. 148)

Segundo Roger Caillois, Huizinga deixa de lado a classificação e descrição dos jogos como se esses correspondessem todos às mesmas necessidades ou expressassem, indistintamente, a mesma atitude psíquica. Assim, Roger Callois apresenta uma classificação de jogo que será repensada por Wolfgang Iser, tornando-se relevante para o texto.¹⁰

⁹ Não podemos negar que, para o autor essas qualidades são também próprias da criação poética e pode mesmo servir como definição de poesia, uma vez que “a ordenação rítmica ou simétrica da linguagem, a acentuação eficaz pela rima ou pela assonância, o disfarce deliberado do sentido, a construção sutil e artificial das frases” tudo isso pode ser encarado como uma das manifestações do espírito lúdico – a poesia, um jogo com as palavras e a linguagem, conforme Paul Valéry.

¹⁰ Caillois distingue quatro categorias: *agôn*, *alea*, *mímica* e *illinx* e assim as caracteriza:
Agôn – como competição remete à idéia de Huizinga: um luta em que se cria artificialmente oportunidades iguais para que os adversários possam confrontar-se sob condições idéias que permitam atribuir um valor incontestado e preciso ao triunfo do jogador.
Alea – é um tipo de jogo que, ao contrário dos jogos do *agôn* requer um decisão independente do jogador e sobre o qual ele não tem nenhum controle. Em outras palavras, a vitória se deve ao destino e, se a rivalidade existe, a vitória significa que o vencedor foi mais favorecido pelo destino do que o derrotado.
Mímica – incorpora como jogo “a pressuposição temporária se não uma ilusão (embora essa palavra signifique nada menos do que ingressar no jogo: *in-lusio*) ao menos de universo fechado, convencional e, de certa maneira, fictício. O jogo não consiste aqui em desenvolver uma atividade ou submeter-se em um

Wolfgang Iser propõe um aplicação dessas quatro categorias aos jogos textuais, afirmando que devemos levar em consideração as atitudes expressas pelos jogos e que não se manifestam através de formas fixas mas interagem entre si.

Segundo Iser, existem para Caillois, quatro atitudes:

a ambição de vencer em uma competição regulada (*agôn*); apenas pelo mérito a supressão da própria vontade em favor de uma expectativa tímida e passiva quanto à decisão do destino (*alea*); o desejo de assumir uma personalidade estranha (*mímica*) e, por fim, o esforço em pro do atordoamento (*ilinx*). No *agôn*, o jogador apenas confia em si mesmo, empregando todas as suas forças; na *alea*, conta com tudo, exceto consigo, entregando-se a poderes que lhe escapam; na *mímica*, imagina que não é mais ele mesmo, mas sim um outro, e inventa um mundo fictício; no *ilinx*, satisfaz seus desejos de superar pelo menos temporariamente a estabilidade e o equilíbrio de seu corpo, fugir da tirania de sua percepção e provocar a separação de sua consciência. (ISER, 1996, p. 315)

Essas atitudes descritas acima englobam arranjos antropológicos que podem ser encenados por jogos diferentes, possibilitando, através dos jogos, um autoconhecimento que não se encontra sob o controle da consciência. É desse mecanismo que resulta o prazer do jogo, rompendo todas as limitações impostas às atitudes pelo mundo cotidiano. No caso do texto, esse deve encenar seus próprios jogos num processo de interação entre o fictício e o imaginário.

ambiente imaginário, ao destino, mas em tornar-se uma figura ilusória e comportar-se de forma correspondente. Disfarçar-se temporariamente, desprender-se de sua personalidade para simular uma outra é o objetivo da *mímica*.

Ilínx inclui os jogos baseados no desejo do êxtase e cujo estímulo se objetiva em perturbar por um momento a estabilidade da percepção, colocando o jogador numa condição de atordoamento que nega a realidade com uma superioridade ousada.

A problemática da construção narrativa da realidade, da organização da experiência, da metaficção, do jogo está firmemente embutida nos textos pós-modernos através da paródia a qual, como uma estratégia literária, quebra deliberadamente as normas convencionais da ficção, fornecendo um novo modelo para os processos artísticos através de sua atuação auto-reflexiva.

Para tratarmos da paródia pós-moderna propriamente dita escolhemos dois textos: *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*, de Margaret Rose e *Teoria da paródia*, de Linda Hutcheon embora possamos remeter-nos, em alguns momentos às considerações de outros autores que trataram do assunto.

Linda Hutcheon, em seu estudo, analisa obras da literatura moderna, artes, visuais, músicas, filmes, teatro e arquitetura para chegar a uma compreensão plausível sobre o que significa a paródia e qual a sua função. Hutcheon aponta a paródia como uma das mais expressivas formas da moderna auto-reflexividade, como um ponto de interseção, de invenção e de crítica oferecendo, ao mesmo tempo uma reflexão sobre os discursos do passado.¹¹

Margaret Rose apresenta em sua análise a história das teorias e usos da paródia desde a antigüidade até o período contemporâneo oferecendo uma novo acesso à análise e à classificação das teorias do modernismo e do pós-modernismo. A princípio, aponta caminhos para uma definição de paródia fixando-se, em seguida, na etimologia do termo e nos aspectos cômicos que revestem a paródia. A recepção do leitor e as atitudes tomadas pelo parodista também são discutidas pela autora.

¹¹ Cf. GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

Para o nosso estudo é importante ressaltar algumas questões básicas para o melhor entendimento da paródia tal como a entendemos hoje e que nos possibilitará discutir a obra de Sérgio Sant'Anna sob esse aspecto.

Margaret Rose aponta conceitos de termos que, durante o período moderno causaram confusão com a noção de paródia, tais como: pastiche, sátira, ironia, metaficção e, através de descrições distintivas básicas, delinea os diferentes traços entre esses termos, mostrando também as características e as funções da paródia. O estudo de Rose é muito importante uma vez que recupera o desenvolvimento histórico da crítica moderna sobre a paródia abordando as teorias dos formalistas russos, Mikhail Bakhtin, contemporâneo dos formalistas, os teóricos da recepção e, por fim, os estruturalistas e pós-estruturalistas.¹²

No capítulo dedicado às teorias e utilização da paródia pós-moderna, Rose apregoa a comicidade a partir do resgate da paródia renascentista. Na visão dessa autora, a paródia pós-moderna evidencia um aspecto ao mesmo tempo subversivo e cômico. Margaret Rose deixa claro que a reabilitação da paródia tanto em seu aspecto cômico quanto metaficcional pode ser descrita como pós-moderna, o que ela considera positivo, argumentando que essa tomada de posição extrapola a tendência moderna de reduzir a paródia apenas à comicidade ou à metaficcionalidade. (cf. ROSE, 1993, p. 173)

¹² Convém frisar que não nos deteremos na descrição das teorias dos formalistas e de outros teóricos sobre a paródia. Queremos, no entanto, remeter ao estudo realizado por Nea Maria Setúbal de Castro sobre a paródia vista por Bakhtin e Hutcheon como uma base teórica para pesquisa dada a abordagem da autora sobre o assunto. (cf. CASTRO, Nea Maria Setúbal de. *A paródia pós-moderna na poesia de Adélia Prado*. Porto Alegre: PUCRS, 1994. (Dissertação de Mestrado)

Constatamos assim um aspecto importante sobre a paródia que é a refuncionalização e que vai ser abordado e ampliado por Linda Hutcheon cujo objetivo principal é mostrar a paródia como repetição com distância crítica, mesmo que isso venha a envolver a reflexão sobre a subtração da comicidade o que, sem dúvida constitui-se a diferença básica entre Hutcheon e Rose.

Segundo Patrícia Waugh, a paródia funde criação e crítica, renovando e mantendo a relação entre a forma e o que expressa, contrariando, segundo Waugh, um balanço prévio que tem se tornado tão inflexível que as convenções da forma podem expressar apenas um conteúdo limitado ou relevante. A quebra da construção, da convenção expõe deliberadamente o processo de automatização que ocorre quando um conteúdo apropria-se totalmente de uma forma, paralizando-a com associações fixas as quais removem-na gradativamente do espaço das possibilidades artísticas viáveis. A função *crítica* da paródia descobre assim que formas podem expressar tais conteúdos e sua função *criativa* liberta-as para a expressão de assuntos contemporâneos. Contudo, embora a paródia tenha sido considerada como uma forma de crítica, tem, por outro lado sido marcada como um sinal de exaustão de gênero. (cf. WAUGH, 1984, p. 68)

Margaret Rose critica a redução do conceito de paródia a um tipo de caricatura ou imitação ridícula a qual grassou no século XVIII e, posteriormente, foi apontada como causa de ter havido uma limitação no sentido da maioria das definições e empregos mais antigos da paródia. A autora está se referindo aqui que

não somente o termo *burlesque*¹³ é de origem mais recente que os termos gregos designativos de paródia, mas tem sido usualmente descrito como derivado do italiano *burla*, que pode

¹³ Burlesco: 1. Cômico 2. que provoca riso 3. Ridiculamente cômico; grotesco; caricato 4. Satírico, escarecedor, chocarreiro, zombeteiro. (Cf. Dic Aurélio)

significar uma piada ou ardil, ao invés dos termos equivalentes de onde o termo paródia é derivado, e é por essa razão e pelos significados dados à paródia pelos seus mais antigos usuários, menos hábeis em descrever o percurso através do qual a paródia (ou "*para-ode*") imita e transforma comicamente outras obras em caminhos metaficcionalis ambíguos e freqüentemente complexos. (ROSE, 1993, p. 54)¹⁴

Rose afirma ainda que muitas críticas do século XX não definiram a paródia como burlesca mas atribuíram ao burlesco algumas características formais e históricas da mais antiga forma de paródia. Afirma também que os efeitos de a paródia ter sido confundida com o burlesco ocasionou o desenvolvimento de sua visão moderna como uma forma literária inferior, tornando-a incapaz de comportar uma maior complexidade e seriedade o que se pode perceber nas tentativas do modernismo e do "modernismo tardio" de separar a paródia ao mesmo tempo do burlesco e do cômico a fim de descrevê-la como uma metaficção mais séria ou como uma forma intertextual. (cf. ROSE, 1993, p. 68).

Linda Hutcheon diz que não há nada na paródia que justifique um componente de ridículo nem tampouco a necessidade da inclusão de um conceito ridicularizador como na piada ou *burla*, do burlesco. E a autora comprova isso a partir da etimologia grega quando mostra que o prefixo *para* tem o significado de "ao longo de", além de "oposição". (HUTCHEON, 1985, p. 48) É importante assinalar que, para Hutcheon, o plágio dos anos 1920 a 1960 redundou na concepção de paródia como um gênero

¹⁴Tradução da autora: Not only is the term burlesque of more recent origin than the Greek words for parody, but it is usually described as being derived from the Italian *burla*, meaning a joke or a trick rather than from equivalents for the words from which the term parody is derived, and for this reason, and the meanings given to it by its early users, less able to describe the way in which the parody (or "*para-ode*") imitates and then comically transforms others works in ambiguous and often complex meta-fictional ways. (ROSE, 1993, p. 54)

menor, incapaz de criar quando hoje sabemos que é bem mais difícil fazer um texto paródico conforme o considera Hutcheon e a partir da defesa que a autora faz da paródia como gênero. Se voltarmos à questão de que dentro do pós-moderno como o encaramos hoje não existe lugar para minorização do maior, conforme tratamos no tópico referente aos gêneros, só podemos concordar com a posição de Hutcheon. A paródia, pois, não é plágio; a questão da intenção está envolvida na distinção paródia/plágio/burlesco/farsa. Tanto o burlesco como a farsa, segundo Linda Hutcheon, envolvem necessariamente o ridículo; a paródia não; o burlesco e a farsa trabalham com a linearidade. (HUTCHEON, 1985, p. 57)

Quanto à questão do *pastiche*, podemos dizer que Rose e Hutcheon concordam que não pode haver confusões quanto a "uma obra de arte imitada servilmente de outra" (cf. Aurélio). Contudo, Rose ressalta que, apesar da história mais recente do *pastiche* e suas diferenças da paródia, ele tem sido usado como sinônimo de paródia, principalmente na literatura francesa e continua afirmando que apesar de não ser muito mais recente que a paródia dela difere por apresentar-se como uma prática de compilação mais neutra cujas fontes não são necessariamente críticas ou cômicas.

Segundo Hutcheon, o que distingue a paródia do *pastiche* ou da imitação pura e simples é exatamente a "transcontextualização" irônica. Assim, se a paródia também exige distância irônica e crítica, a exigência que faz aos seus praticantes e intérpretes torna-a um gênero sofisticado. O codificador e o decodificador têm de efetuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo ao novo. A paródia é uma síntese bitextual, ao contrário das formas monotextuais como o *pastiche*, que acentua a "semelhança" e não a "diferença". (grifo nosso) (HUTCHEON, 1985, p.50) Enquanto o *pastiche* sobrepõe uma coisa sobre outra, a paródia é transformadora em seu

relacionamento com outros textos. Se o pastiche é imitativo, deve permanecer dentro do mesmo gênero que o seu modelo, enquanto a paródia permite adaptações; no pastiche e no clichê podemos dizer que a diferença se reduz à semelhança. Isso não quer dizer que uma paródia não possa conter (ou utilizar para fins paródicos) um pastiche. (HUTCHEON, 1985, p. 51)

Outro aspecto relevante nas considerações de Margaret Rose é quanto ao uso da paródia com finalidades satíricas o que também provocou confusão entre os conceitos de sátira e paródia, pois mesmo que um certo tipo de paródia possa ter um objetivo semelhante ao da sátira no que se refere ao aspecto do riso, o fator determinante que distingue as duas formas é o emprego pela paródia do material pré-existente como alvo constitutivo de sua própria estrutura. A sátira, por outro lado, não precisa restringir-se à imitação, distorção ou à citação de outros textos literários ou formas artísticas pré-existentes. Para usarmos a terminologia de Linda Hutcheon, a paródia possui um alvo "intramural" e a sátira, "extramural".¹⁵

Conforme Margaret Rose, a ironia geralmente descreve um enunciado de caráter ambíguo o qual contém, no mínimo, duas mensagens - uma que esconde a ironia de uma "audiência iniciante", de um leitor de superfície e a outra de caráter mais profundo, de sentido claramente irônico sentido esse percebido por um leitor mais perspicaz. Já Linda Hutcheon considera que a ironia possui uma especificidade simultaneamente semântica e pragmática. Partindo de um significante com dois significados, a ironia tem

¹⁵ A paródia está, pois, relacionada com o burlesco, a farsa, o *pastiche*, o plágio, a citação e a alusão, mas mantém-se distinta deles. Partilha com eles uma restrição de foco: a sua repetição é sempre de outro texto discursivo. O *ethos* desse acto de repetição pode variar, mas o seu "alvo" é sempre intramural neste sentido. Como pode então chegar a confundir-se a paródia com a sátira, que é extramural (social, moral) no seu objectivo aperfeiçoador de ridicularizar os vícios e loucuras da Humanidade, tendo em vista a sua correcção? (HUTCHEON, 1985, p. 61).

duas funções - uma semântica, contrastante e a outra pragmática, avaliadora e a paródia serve-se da ironia como mecanismo retórico.

Segundo Hutcheon, a ironia requer do leitor três tipos de competência: a primeira é a competência lingüística a qual exige o entendimento do implícito; a segunda, genérica ou retórica pressupõe um conhecimento das normas retóricas e literárias e a terceira denominada por Hutcheon de competência ideológica, requer um domínio do contexto paradigmático, do conhecimento partilhado pelos dois locutores e também pela sociedade a qual pertencem. Assim, "da paródia como da ironia pode, pois dizer-se que requerem um certo conjunto de valores institucionalizados - tanto estéticos (genéricos), como sociais (ideológicos) - para ser compreendida e até para existir". (HUTCHEON, 1985, p. 120)

Quando Margaret Rose discute a aproximação da paródia e da metaficção, volta a insistir na questão da comicidade, justificando que se o cômico for eliminado da paródia, essa pode ficar reduzida à metaficção. Para ela, enquanto o termo metaficção for usado autonomamente passa a descrever a reflexão de um autor sobre sua própria atividade criativa ou sobre a estrutura ou composição de um texto. Já a paródia de uma obra literária pode ser abordada não apenas em seus aspectos metaficcionais, mas através de outras características da paródia, como sua refuncionalização cômica. Contudo em sua conclusão, Margaret Rose deixa claro que a reabilitação da paródia ao mesmo tempo como cômica e metaficcional pode ser descrita como pós-moderna.

Sem dúvida alguma, a paródia reflete a natureza híbrida, plural, contraditória do olhar pós-moderno. Não se constituindo numa simples relação estrutural entre textos, mas mantendo como pressuposto a intencionalidade do autor, a paródia hoje prevê uma

interação com o leitor ao mesmo tempo que insere a obra em uma determinada tradição estética, ressaltando sua historicidade.

Uma das formas de auto-referencialidade cujas implicações ideológicas trazem à tona ditos que não foram ditos, histórias que não foram contadas, elementos culturais ainda não abordados, a paródia constitui-se, segundo Linda Hutcheon, no gênero pós-moderno por excelência. A conceituação de paródia como repetição com diferença crítica proposta por Hutcheon põe em xeque (ou elimina?) qualquer especulação acerca de um caráter evolutivo das formas de arte, deixando clara a idéia de continuidade e mudança dessas.

Gênero híbrido, a paródia, através da inversão irônica, do jogo, de seu caráter paradoxal transgride as normas canonizadas e, "imitando a arte mais que a vida (...) chama-nos a atenção autoconscientemente e autocriticamente para a sua própria natureza". (HUTCHEON, 1985, p. 89)

Dentro desse contexto, levando em consideração as teorias apresentadas e a paródia como gênero, queremos analisar a obra de Sérgio Sant'Anna, tentando mostrar como a paródia funciona. E, nada melhor para entrarmos nesse jogo parodístico do que deixar fluir a *Junk-box*:

A junk – box

(funcionamento)

Meto a moeda na máquina
E o tempo se põe a girar
Para trás.

O *pick-up* rompe uma teia
Afugentam a aranha
Os *spot-lights*.

“Jingle hell, jingle hell
jingle all the way”
canta a Bilíngua a Papai Noel.

“Ó que saudades que eu tenho
da aurora da minha vida”
entoa a Poliglote a Papai do Céu.

No centro do mini-palco
Coberto de ódio e talco
Espuma pela boca Oedipus-Rex:

”O Zeus, quantas cabeças terá a
serpente? “
“Tantas quanto as vezes que
quiseres cortá-las”.
responde Zeus Thunderbolt ao
megaphone.

“Stop, stop”, pressiona o autor o botão:
“Zeus Thunderbolt? É demais! O Megaphone ficou
megalomaniaco?
Dai-me o meu tempo e um pouco de *hash*
Rock and roll & Sigmund Freud.”

Sérgio Sant'Anna

late sixties
ou
canção do auto-exílio

Telex louco no televídeo:

On the rocks of Mexico ecoam em trumpetes os Marijuana Brass.
Ao norte da fronteira, em Woodstockhausen, espoucam viet-songs.
Na Tropicapricórnia cavalgam os gorilas blindados de aço.
Mamãe, mamãe, coragem, a vida é assim mesmo, um bico de gás
lacrimogênio em Praga, Paris, Berlim e São Sebastião do rio
corrente de sangue, suor e lavas amargas por Luther o Pastor,
Kennedy the Brother, Joplin the Sister and Hendrix the King
of Eletricladyland. Não se fazem mais heróis como antes em
New Babylon e sim Heroína e anjos do inferno de uma rua
chamada Wall, a grande máquina de Pinball. Se hay gobierno soy
loco por ti American graffitti no Boulevard Saint Daniel, bendito
Cohn le rouge gai savoir esperando Godard. Au petit-déjeuner
greve, croissants, jornal e geléia geral: FLOWERS TO THE
PEOPLE - WOMEN ARE EQUAL - BLACK IS BEAUTIFUL -
CUBA LIBRE - MAO É BOM.
On the screen of History the dream of an era is coming to its end.

Sérgio Sant'Anna

A FICÇÃO DE SÉRGIO SANT'ANNA

Vou fazer a arte do meu tempo.

Sérgio Sant'Anna

*Quero ler também os escritores de hoje, que cantam, mugem ou gemem no seu tempo
que é também o meu.*

Deonísio da Silva

Lemos a obra de Sérgio Sant'Anna, sentindo-a e intuindo-a, revendo pensamentos, comportamentos e uma nova atitude, um novo olhar surge diante do mundo, olhar esse que só a literatura permite. E nos perguntamos, em primeiro lugar, em que medida a ficção de Sant'Anna, criando um mundo que simula, sugerindo a vida, questionando e desconstruindo identidades hegemônicas, é capaz de redimensionar a história.

O jogo metaficcional, a auto-reflexividade paródica, a mistura de gêneros presentes na obra desse autor podem, sem dúvida, ajudar a pensar o mundo também mesclado que aí está e, ao mesmo tempo, através dos recursos utilizados, remeter-nos às questões sócio-políticas e às atitudes culturais do Brasil contemporâneo.

Escrever um texto objetivo-científico-crítico delinea-se quase como uma violência contra o próprio texto. Não podemos deixar de nos sentir um pouco

“estupradores da arte”, narradores que somos de uma obra que se narra por si mesma e que, ao mesmo tempo, indaga sobre sua criação e sobre o seu próprio criador.

Do lugar em que nos encontramos, dirigindo o olhar para a obra de Sérgio Sant’Anna, nos sentimos co-narradores da personagem que escreve “A carta” e que, ao transformar o desejo em narrativa, aponta para a possibilidade de construção da realidade através das palavras. Construindo a história, organizando a experiência vivida, construímos um mundo outro, esse mais verdadeiro que o real?

E agora estamos no palco! Somos Ralfo, somos Jacira, a virgem morta, somos Carlos Santeiro na sua angústia de escrever o romance de uma geração! Somos também, todos ao mesmo tempo, os personagens de *Simulacros*, cobaias como Vedetinha e Jovem Promissor, esse, na sua busca pelas palavras do romance que quer escrever, manipulados pela insanidade de um Dr. Ph. D. Somos caçadores de realidades e espetáculos, de análises e críticas, tentando apresentar o nosso próprio espetáculo.

Mas voltemos novamente ao palco: “O espetáculo não pode parar”: o moribundo em seu catre, ouvidos atentos aos sussurros de sua mulher e do amante, a vida que se esvai e a vida que vive. Mas o espetáculo não pára por aqui, os mecanismos midiáticos farão de *Ele* um grande espetáculo enquanto durar a fama e enquanto a máquina desumana assim o desejar. Tudo é espetacularizado: o operário que ingenuamente, aproxima-se da janela do edifício e atrai a faminta multidão sedenta de mais uma tragediazinha e, enquanto o narrador, numa bakhtiniana dialogia passa toda a vida da personagem em revista, acionam-se a polícia, camisas de força e mais um “maluco” é encarcerado.

Autor desse espetáculo, Sérgio Sant’Anna nasceu em 1941, no Rio de Janeiro e

iniciou sua carreira de escritor, em 1969, com os contos de *O sobrevivente*, livro que o levou a participar do International Writing Program da Universidade de Iowa, nos Estados Unidos. *Confissões de Ralfo (Uma autobiografia imaginária)*, 1975, foi seu primeiro romance, seguido por *Notas de Manfredo Rangel (A respeito de Kramer)*, 1973, contos e *Simulacros* (1977), romance. Com *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982) e *Amazona* (1986) recebeu o prêmio Jabuti e por duas vezes foi o ganhador do prêmio Status de literatura. Suas publicações incluem ainda: *A tragédia brasileira* (1987), *A senhorita Simpson* (1989),¹ *Breve história do espírito* (1991), *O monstro* (1994), *Um crime delicado* (1997) e *Contos e Novelas reunidos* (1997), uma seleção de contos e novelas já publicados com a inclusão de quatro contos inéditos. Em fevereiro e março de 1998 esteve nos Estados Unidos onde fez oficinas sobre conto e abordou seu último romance, *Um crime delicado*².

Consideramos a produção de Sérgio Sant'Anna, dentro da literatura brasileira das últimas três décadas, de uma diversidade notável, marcada pelo exercício contínuo da experimentação e da crítica. Afastando-se do cânone tradicional ou pouco preocupado com canonizações, Sant'Anna apresenta uma literatura que desmonta a linguagem cotidiana, submetendo-a a uma crítica implacável, da qual nada escapa. E,

¹ A novela *Senhorita Simpson* foi adaptada para o cinema por Bruno Barreto. Convém ressaltar que podem ser encontradas várias críticas e abordagens sobre o filme *Bossa nova*, tanto na internet quanto em jornais e revistas. Contudo, as referências à obra original e ao autor são mínimas ou inexistentes. No 2º Caderno do jornal *O Estado de São Paulo*, de 7 de outubro de 2000, em entrevista incluída no livro de Luis Alberto Brandão, Sérgio Sant'Anna declara seu descontentamento com o filme, dizendo que o cineasta " não entrou no espírito da coisa".

²Em fevereiro de 1998 tivemos a oportunidade de conhecer pessoalmente o escritor Sérgio Sant'Anna, através de uma longa conversa sobre arte, literatura, criação, mundo, vida, família, num ambiente descontraído, em seu apartamento, no Bairro das Laranjeiras, no Rio de Janeiro. Disposto, prestativo e amável, Sant'Anna colocou-nos à disposição um farto material crítico sobre sua obra, além de propiciar-nos valiosas informações a respeito de seu trabalho. A fortuna crítica sobre a obra de Sérgio Sant'Anna possibilitou-nos confrontar várias informações, constituindo-se em precioso legado para nossas futuras produções sobre a obra do autor.

ao mesmo tempo que inventa, recicla, desestrutura as formas literárias, mesclando gêneros Sant'Anna privilegia uma linguagem predominantemente reflexiva que se desenvolve no sentido de investigar a própria arquitetura narrativa e questiona o papel do escritor/intelectual na cultura contemporânea.

Partindo do pressuposto de que o gênero pós-moderno é híbrido, passaremos a analisar os textos especificados do "corpus", tendo como moldura a obra do autor em geral uma vez que existem sempre relações entre os textos as quais não podem ser ignoradas.

dissociações livres

Morfo	organo	grifo
greta	hífen	o fio
foton	pólen	semia
opus	motu	ululo:
At	Ut	Om m m ...
Arque	tipo	fonia
Naná	Mamã	Nheng
ecoa	a Big	Bang
Band.		

Sérgio Sant'Anna

3.1 Auto-reflexividade paródica: questionando identidades

A arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não suporte mais viver nessa realidade absurda.

Glauber Rocha

Na primeira parte do capítulo teórico sobre a questão dos gêneros, ao mesmo tempo em que nos preocupamos em descrever a apropriação pelo romance das formas massivas, de gêneros considerados “impuros”, como o *kitsch*, o folhetim, o melodrama etc. e que, reciclados, passam a fazer parte do código culto, também tentamos mostrar que formas consagradas como teatro, poesia, ensaio, crítica, épica, drama, história podem ser incorporados ao universo diegético, mesclando-se para compor esse gênero híbrido por excelência e legitimando a forma romanesca assim entendida como a ficção característica do pós-modernismo, capaz de refletir através da mistura de gêneros um mundo também mesclado, heterogêneo, dialógico, plural.

A ficção de Sérgio Sant’Anna insere-se nessa discussão da mescla de gêneros, chamando a atenção, ao mesmo tempo, para a auto-reflexividade também característica da paródia. Sérgio Sant’Anna, enquanto mistura diferentes gêneros em suas ficções, consegue justapor componentes e elementos que permitem ao leitor repensar o texto. Ao mesmo tempo, essa mistura de gêneros está permeada pela influência do teatro refletindo na obra uma certa espetacularização. O autor cria personagens como se estivessem em cena e chega ao ponto de colocá-los mesmo no palco. Convivendo muito com pessoas ligadas ao teatro, à música, às artes plásticas, além de ser professor de

comunicação, a relação com o espetáculo tornou-se primordial para Sant'Anna.³

O próprio Sant'Anna admite a influência do teatro, da encenação teatral que o fascina e das artes plásticas. "Tudo o que vejo representado plasticamente ou cenicamente, é uma influência que posso assimilar sem cair na do outro", afirma, e acrescenta ainda ter sofrido uma influência muito forte de Jean-Luc Godard, cineasta francês, pois Godard "é o tipo do cara que ensina a você a liberdade. O Godard se permite, no cinema, misturar ensaio, personagens reais, discussões de todo o tipo. Eu também faço isso, quando quero, no meu trabalho". (COUTO, 1997, p.11) Para Sant'Anna, o cinema de Godard é uma aula de liberdade. E é desse jeito que ele gosta de brincar e de jogar com o leitor, fingindo surpreendê-lo.

Sant'Anna preocupa-se também com a musicalidade da linguagem e se diz muito mais influenciado pelas artes plásticas, teatro e cinema do que pela literatura, o que "é até intencional: quando leio, procuro fazê-lo apenas como leitor, fugindo das influências. É lógico que algo vai passar, mesmo que eu não queira. Já por teatro, sou muito influenciado" e cita Bob Wilson e Antunes Filho. (EMEDIATO, 1986, p.5)

O componente teatral fica plenamente evidenciado em *Um romance de geração*, (comédia dramática em um ato), um romance sob a forma exterior de teatro, um romance cujo enredo é uma peça de teatro. A obra divide-se em uma peça teatral e um "romance conceitual".⁴ Na primeira parte, Carlos Santeiro, personagem-escritor, que se

³Em 1990, Sérgio Sant'Anna fez uma adaptação da peça *Orlando*, do livro de Virginia Woolf que se tornou o maior sucesso comercial da diretora Bia Lessa. Através de um humor escrachado, a peça explora ao máximo as frases de efeito da adaptação de Sérgio Sant'Anna, acrescida de muitas outras pela diretora e pelos atores. (cf. DE SÁ, 1997, p. 21) *A tragédia brasileira* quando ainda não concluída, foi encenada em algumas de suas partes por Bia Lessa, com o título de *Ensaio n° 1*, no teatro Delfin, no Rio de Janeiro, 1984. Com belíssimas composições cênicas. (Cf. SANT'ANNA, 1987, p.16)

⁴Arte conceitual: diz-se de uma tendência artística em que a idéia predomina sobre a realidade material da obra. Sérgio Sant' Anna remete à arte de Marcel Duchamp.

encontra num período de completa inércia produtiva, concede a uma jornalista entrevista a respeito da geração pós-64. Num misto de tragédia e comicidade, o escritor ficcional presta seu depoimento.

O texto tem apenas dois personagens: Ele (o escritor) e Ela (a jornalista). Um texto de teatro cujo conteúdo é uma entrevista (outro gênero mesclado no texto) que a jornalista faz com o escritor. Ao mesmo tempo em que usa um tom cheio de impositões, ironiza a peça e a marcação teatral como se pode confirmar na nota de rodapé da página 4, de *Um romance de geração*: “Como durante toda a peça os personagens vão continuar bebendo, os atores, mesmo quando não houver marcação expressa, poderão agir espontaneamente neste sentido, improvisar”. Ou como se pode notar ao longo de todo o livro: “Todo mundo gritando como no teatro”. (SANT'ANNA, 1981, p. 18)

Um romance de geração é um texto teatral a favor e ao mesmo tempo contra o teatro, bem dentro do paradoxo do pós-moderno: “um teatro contra o próprio teatro” (SANT'ANNA, 1981, p. 18) em que várias formas são desestruturadas, enquanto a peça vai discutindo o teatro e discutindo a si mesma, na medida em que se desenvolve.

Através do jogo e da ironia, história e ficção se confundem no romance (na peça) de Sant'Anna. As "pessoas" são pessoas de verdade e ao mesmo tempo são criações do escritor e personagem Carlos Santeiro⁵. No palco, os planos podem ser reais ou fictícios entre personagem e autor porque a peça é a peça e, ao mesmo tempo é a reflexão sobre a peça, numa pluralidade de significados. A peça é ao mesmo tempo a peça do escritor (Ele) e a peça do amigo do escritor (SANT'ANNA, 1981, p.7), uma

⁵ Isso também acontece no conto *O Concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, no qual o próprio escritor, Sant'Anna é também personagem-narrador.

fundindo-se na outra. Mas também é uma entrevista em que Ela, a jornalista fala “sobre as coisas que ele não faz”, pois Ele é um escritor que não está escrevendo nada: eis o grande drama.

Ele e Ela (Carlos Santeiro e Cléa), os personagens são um homem e uma mulher captados em suas tumultuadas relações. Os pronomes Ele e Ela referem-se ao espetáculo de toda uma sociedade, já que as experiências por eles vivenciadas no palco são comuns a todas as pessoas. Assim, aqui estão personagens e atores na vida real e no palco: Carlos Santeiro, Sérgio Sant’Anna, representando e discutindo a própria representação.

Valendo-se da estrutura canonizada do gênero dramático, tirando dela tudo de que precisa para construir o seu romance, o autor cria um universo próprio, transgredindo as categorias e normas, ao mesmo tempo em que problematiza as pessoas e suas verdades. Questionando auto-reflexivamente o ato de escrever também questiona a arte, o teatro e a representação realista: “A verdade de um autor é a sua farsa, uma farsa tão autêntica que se transforma em realidade”. (SANT’ANNA, 1981, p. 34)

ELE: - Tanto a mulher do meu amigo, como a mulher do meu amigo na peça do meu outro amigo, que aliás eram idênticas, pois assim pretende ser o teatro realista, tinham vindo de baixo e por isso eram obcecadas com a vizinhança.

Pausa e depois tom grandiloqüente, realçando a rima.

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

ELA: - E você escreveu tal novela?

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

(SANT’ANNA, 1981, p. 25-26)

Em *Um romance de geração*, temos talvez, uma das mais contundentes obras sobre a geração de 64, a geração de escritores que atuou durante a ditadura. Na pergunta da jornalista:

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

Pausa, como se ele refletisse longamente. Depois começará a falar pausadamente, uma frase atrás da outra, como se ditasse uma mensagem a uma secretária ou um depoimento a um escrivão. Em algumas passagens mais incisivas deste depoimento, ele poderá falar com mais ênfase e rapidez, bem como contorcer-se diante do foco de luz, como se suas reflexões fossem extraídas às custas de um grande sofrimento físico e psicológico.
(SANT'ANNA, 1981, p. 63)

Através de uma “lauda de seis páginas”, da entrevista concedida pela personagem Carlos Santeiro, Sérgio Sant’Anna faz uma revisão crítica da história cultural e política da geração de 64, e aponta para uma possível nostalgia pós-repressão nos meios literários da década de 80 uma vez que muitos escritores estavam silenciosos por não ter um inimigo que servisse de referência como na década de setenta. Através de um tom irônico e debochado, Sant’Anna mescla ensaio e teoria, no texto que citaremos na íntegra (em anexo) com o propósito de enfatizar a preocupação com a especificidade do discurso literário e do papel do escritor nos anos de ditadura.⁶

Nomeando os escritores dos anos setenta de “Quixotes da literatura”, o personagem-escritor de *Um romance de geração* remete a *Confissões de Ralfo*, cujo

⁶ Ver anexo 3. Se colocamos o texto em anexo, na íntegra, é porque o consideramos uma revisão crítica do problema de ser escritor a partir da ditadura militar de 64. Um ensaio, um manifesto, dentro da peça teatral/ romance e que, inclusive, teoriza sobre a literatura.

personagem-título é apresentado como “Um D. Quixote Anti-Quixote”. Vemos também em *Um romance de geração* referências que equivalem a figura do personagem ao engenhoso e ridículo fidalgo. Se Ralfo é a paródia do escritor dos anos setenta, a exposição de Carlos Santeiro ratifica em *Um romance de geração* a concepção literária de Ralfo: o antiquixotismo de um filho de Oswald de Andrade.

E aqui, novamente, fica evidente a mescla de gêneros que se dá em dois níveis: o primeiro, através da referência ao livro que Carlos Santeiro teria escrito e que obteve muito sucesso nos anos setenta, chamado *Memórias antecipadas da Carlos Santeiro*: “um livro completamente desconexo, mas eu consegui enganar os caras” (SANT'ANNA, 1981, p. 47) Em segundo lugar, para que a entrevistadora localize o título, o personagem passa a citar apreciações de críticas feitas ao livro, estabelecendo uma ligação entre escritor-ficcional, escritor real e textos, pois as críticas são de nomes como Benedito Nunes, a respeito de *Confissões de Ralfo*:

ELE: - Pô, aquele livro que um crítico disse que “nele foram sintetizadas aquelas antíteses que não implicam em si mesmas uma contradição de termos”. Que outro crítico disse “permitir ver e fazer ver, com os óculos do humor, a crueldade, a insânia, a loucura, o engodo e a violência do seu e do nosso mundo”. (SANT'ANNA, 1981, p. 48)

(...) Um outro crítico chegou a dizer que, “mais que um simples romance ou depoimento. tratava-se de um manifesto ficcional, onde se instaurava uma liberdade de permutação entre a figura do narrado e o figurante da narração”. E outro disse ainda que era “um livro absolutamente irreal, escandalosamente maravilhoso, irremediavelmente aventureco”. (SANT'ANNA, 1981, p. 48)

A mistura de ficção e personagens reais, mostra a metaficcionalidade de *Um romance de geração* e, enquanto o personagem desse texto fala de seus livros, de seu

silêncio e de sua geração de escritores, Sérgio Sant'Anna ultrapassa as fronteiras entre a arte e a vida, negando "o retrato ingênuo da realidade (...) e do romance como retrato fiel da vida". (SANT'ANNA, *Confissões de Ralfo*, orelha da 1ª. edição)

Encerrada a peça, *Um romance de geração (comédia dramática em um ato)*, Sérgio Sant'Anna escreve mais doze páginas para explicar a peça que, no projeto original teria três atos e não apenas um. Conta como seria o segundo e o terceiro atos, quais as hipóteses, o que é um texto de ficção, o que é um texto de teatro, acentuando a auto-reflexividade. Essa segunda parte recebe o título de *Um romance de geração (romance)* e encerra na página 93, com a assinatura: "S.S. julho de 1979".

Na orelha da edição de 1988, as perguntas: "Seria um romance? Seria uma peça de teatro? Seria sério? Seria alegre"? Respostas? "Difícil falar, fácil sentir essa emocionante viagem literária cheia de curvas, atalhos, túneis e oceanos. O teatro dentro do romance, dentro da peça a sua própria crítica, dentro da crítica o ensaio sobre a matéria". (SANT'ANNA, *Um romance de geração*, orelha da edição de 1988) Através da auto-reflexividade paródica, o narrador vai construindo a história do intelectual brasileiro da década de sessenta, em um misto de ironia, de jogo, de melodrama, questionando sobre o que significa ser escritor nos "anos de chumbo" e parodiando as formas codificadas do teatro e do romance.⁷ Aqui o jogo consiste na representação no palco. Teatro e romance se confundem e isso é jogar com a própria natureza da literatura, perturbando a estabilidade da percepção, colocando os jogadores/leitores/personagens na condição de atordoamento que nega a realidade, conforme a teorização de Caillois.

⁷ Na maioria dos textos de Sant'Anna, a função da paródia é questionar a noção de gênero literário.

Em, *A tragédia brasileira*, aparece mais uma vez a forma teatral. Romance-teatro, conforme o sub-título da capa, *A tragédia brasileira* rompe com todos os gêneros literários pré-concebidos tradicionalmente. Nesse livro, Sant'Anna mistura teatro, literatura, cinema, música (Erik Satie, por exemplo), artes plásticas e tudo o que possa haver de simples, cotidiano e prosaico na vida humana.

Vejamos as palavras do próprio Sant'Anna ao falar sobre a obra:

O livro começa numa rua de Botafogo, tendo portanto muita coisa a ver com a minha própria vida. Abre com uma cena de nada. Uma menina qualquer, uma dessas da nossa infância e adolescência, é atropelada. Em torno dela, dessa morte, desse atropelamento, desse pequeno sacrifício meio ritual, várias pessoas caem no círculo de influência, de atração desse acontecimento. O próprio motorista, um negro que mora num terreno baldio em frente e que viu tudo, um poeta *voyeur*, com muitos anos de janela, literalmente e que também é apaixonado pela garota. Um quê de Nelson Rodrigues. Uma cena de nada, claro. Uma morte, fim. Mas o que constrói o romance e a emoção, é que tudo isso, esse *rien, presque un art*, esse nada, quase uma arte, é retomado cenicamente, teatralmente, por um autor-diretor, que pretende encenar isso, fazer disso uma cerimônia, um cerimonial. (CANÇADO, 1987, p. 16-17)

Ao lhe perguntarem se o romance seria uma “pavana para uma infanta defunta”,

Sant'Anna responde:

É, pode ser. O romance se desenvolve em torno disso, da obsessão do autor-diretor, que é um personagem, o principal personagem do romance, em tematizar, em aprofundar, em multiplicar num jogo infinito de espelhos, essa morte e o que surge a partir dela. A possibilidade de, a partir dessa pequena morte, dessa morte de nada talvez, refletir tudo. Sem dúvida que é um pouco o que o Antunes (Filho) faz no teatro. (...) um romance sobre quase

nada, mas ao mesmo tempo sobre a emoção que há aí. O que me interessa é saber por onde passa a emoção(...) reconstruir (...) a própria emoção estética, os seus caminhos. (CANÇADO, 1987, p. 18)

Mesmo rompendo com o conceito de gênero tradicional, Sérgio Sant'Anna aproveita-se de tudo o que o tradicional pode oferecer, o que paradoxalmente dilui as fronteiras entre os gêneros ao mesmo tempo que reforça o próprio conceito de gênero. Profundo conhecedor do gênero teatral, Sérgio Sant'Anna pode subverter ironicamente o gênero, dando um tom muito pessoal ao que escreve.

Assim começa a história:

Esta é a história de um espetáculo imaginário. Um espetáculo que poderia se passar, por exemplo, no interior do cérebro de alguém que fechasse os olhos para fabricar imagens e delas desfrutar, diante de uma tela ou palco interiores, como num sonho, só que não de todo inconscientemente ordenado. (SANT'ANNA, 1987, epígrafe)

Ora, esse jogo com o leitor deixa claro que, da mesma maneira que toda a ficção é imaginária, tem como suporte a história e, se aqui existe o inconsciente de um sonho, esse sonho não é de todo "inconscientemente ordenado". (SANT'ANNA, 1987, epígrafe) Considerando a caracterização dos jogos proposta por Wolfgang Iser, a partir de Caillois, poderíamos remeter ao *illinx* como uma atitude de atordoamento que, ao negar a realidade rompe os limites impostos do cotidiano, provocando a interação entre o fictício e o imaginário.

Como em *Confissões de Ralfo*, deparamos aqui com o pacto que o escritor faz com o leitor e que institui de maneira inequívoca o universo ficcional do romance. Em

Confissões de Ralfo, lemos no prólogo:

Afinal, não só esta, mas todas as autobiografias são sempre imaginárias e reais, se é que se podem delimitar fronteiras exatas nesse sentido. Pois se a realidade é de certo modo uma criação imaginária, também a imaginação e a fantasia são realidades contundentes, que revelam integralmente o ser e o mundo concretos em que se apoiaram. (SANT'ANNA, 1975, prólogo)

O texto *A tragédia brasileira* tem a seguinte estrutura: Abertura; I. O primeiro ato dividido em 8 cenas; O segundo ato dividido em 6 cenas; Argruras de um Autor-Diretor: 1. A torre de marfim; 2. No restaurante chinês; 3. A fêmea misteriosa; IV. O terceiro ato, dividido em 8 cenas e o Epílogo.

A abertura é uma introdução poética ao espetáculo que vai iniciar. O Poeta (Roberto) e a Musa (a menina Jacira): “necessários pólos de atração de um Sistema, em torno dos quais gravitarão os elementos secundários da composição do Espetáculo”. (SANT'ANNA, 1987, p. 4)

O personagem principal do livro de Sant'Anna, o Autor-Diretor do espetáculo que é a tragédia brasileira é o próprio escritor. E esse é mais um jogo do escritor que sabe dirigir um espetáculo. Autor-Diretor, Poeta, Professor poderiam ser desdobramentos de um mesmo *eu* uma vez que Sérgio Sant'Anna aproveita as suas experiências de vida e as coloca no livro, embora devidamente escamoteadas para não cair no mero autobiográfico.

De um lado, a figura do poeta mórbido (Roberto), aproximadamente 25 anos, de outro, uma menina chamada Jacira, que atravessa a fronteira da infância para a adolescência: “uma gota vermelha se espraia pelo vestidinho de Jacira”. (SANT'ANNA, 1987, p.4) A tragédia de Jacira atropelada e a de Roberto, presenciando o

atropelamento são tratados como se fosse um acontecimento sexual.⁸

Sérgio Sant'Anna mostra a dimensão dessas histórias trágicas (de vida e de morte) apontando para uma *outra* história mais complexa mas não explicitada. O Brasil aparece no olhar do negro presente em algumas cenas; no restaurante da estrada Belém-Brasília ao som de Lindomar Castilho; aparece na industrialização e na miséria, na figura nelsonrodrigueana de Jacira, cujos elementos são desmembrados e personificados pelas outras figuras femininas: a Virgem, a Puta Adolescente, a estudante de óculos, a atriz que representa Jacira.

Misturando romance e teatro num ritmo delirante, Sérgio Sant'Anna ironiza a vida e os costumes, ridicularizando a realidade na qual sobrevivemos:

Sabe qual é a única solução para o problema brasileiro?

1º *Mulher*: - Um milagre?

2º *Mulher*: - Garrincha?

Homem de Terno (irado): - Mulher não entende nada de futebol. (Mais irado.) E quem disse que nós estamos falando de futebol?

Homem Jovem: - Reforma Agrária. Eu sou a favor das reformas de base.

Homem de Terno (condescendente): - Se você tivesse a minha idade e a minha experiência, só acreditaria numa solução: a Ditadura Militar. (SANT'ANNA, 1987, p. 35)

Considerado por Lúcia Helena um "escritor paródico, sempre investindo ironicamente contra as ditaduras militares, preocupado em conciliar a experimentação narrativa com a legibilidade", Sérgio Sant'Anna mostra uma sociedade urbana brasileira

⁸ A figura do *voyeur* aparece em *A tragédia brasileira e Um crime delicado*. Também no ensaio intitulado "Contemplando as meninas de Balthus", é evidente a presença desse narrador que "espia" e, ao mesmo tempo espetaculariza um pequeno fato. Não há como duvidar da relação textual existente entre o *voyeur* de Sant'Anna e o espectador de Marcel Duchamp, principalmente em *Étant donnés*. Octavio Paz diz que é preciso haver um espectador pois o rito do *voyeurismo* é dual e cumpre uma contemplação estética. (cf. PAZ, 1997, p. 80)

de classe média com sonhos de ascensão social, tratando do conflito existente no interior desse mundo urbanizado no qual a aceleração industrial impõe-se como modelo. (HELENA, 1989, p. 109)

A questão levantada por Lucia Helena remete-nos à reflexão de Stuart Hall no âmbito da antropologia cultural quando ele afirma que "as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado" e analisa como se verificam as mudanças da concepção de sujeito do Iluminismo para o conceito sociológico e deste para o de sujeito pós-moderno. (HALL, 1997, p.7) Segundo Hall, o sujeito pós-moderno já não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente. Assim:

A identidade torna-se uma celebração 'móvel': formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identidades estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora 'narrativa do eu'. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 1997, p.13-14)

Tanto em *Um romance de geração*, como em *A tragédia brasileira*, ou em *Simulacros* podemos perceber a tendência apontada por Lúcia Helena que emerge no universo sócio-cultural das personagens cujos "sonhos de ascensão social, vida padronizada, falta de escrúpulos, insegurança econômica e muita disposição ao valeduto das trocas sociais de superfície, guiadas pelo pragmatismo do vencer na vida com pouco esforço". (HELENA, 1989, p. 110) Em *Amazona*, essa questão aparece através da focalização da câmera fotográfica de Jean Valjean, como paródia do ato narrativo.

Em *Amazona*, romance (novela?) Sérgio Sant'Anna recicla o gênero do folhetim, cujo estilo leve e colorido propõe a preponderância de um herói, identificável com algum arquétipo mítico, no caso, uma heroína, Dionísia, identificada com o mito da Amazona. Sérgio Sant'Anna parodia os métodos e os temas do best-seller folhetinesco tradicional: lindas mulheres, sexo, drogas, negociatas, intrigas políticas, chantagens e assassinatos, compondo, através da ironia, um universo ambíguo que cruza habilmente a relação do mito com a história.

Com o nome extraído do mito das mulheres guerreiras, *Amazona* narra a história de Dionísia, uma bela mulher de Niterói que se projeta em busca da liberdade sexual, da independência econômica e do poder político. O mito das mulheres guerreiras trata do conflito das representações masculino/feminino na cultura. Guerreira, Amazona é o duplo de Dionísia, nome 'real' da personagem no início da história. O caráter sensual e orgiástico de Dionísia emerge através da alusão ao deus Baco (Dionísio).

Casada com Moreira, típico "exemplar" da classe média urbana caracterizada acima, Dionísia posa como modelo fotográfico de Jean Valjean, um francês (o estrangeiro) de olhos azuis, um dos quais de vidro, construção perfeita da técnica capaz de fazer parecer verdadeiro o que é artificial. Deixando-se fotografar e mantendo

um caso com Jean, a personagem se descobre uma outra ao contemplar-se nas fotos do ensaio fotográfico, justamente na construção do olhar de fora, do francês. Descobre-se também, a Amazona-Dionísia como mulher na história brasileira recente, submersa, contudo no mito da industrialização e do “milagre brasileiro”.

Promovendo metaficcionalmente o diálogo - história, mito - ficção, Sérgio Sant’Anna desmistifica as instituições falidas num cenário de um Rio de Janeiro aburguesado com suas contradições e seu *kitsch*; parodia também a repressão sexual feminina e os abusos da ditadura militar.

A mescla de gêneros, na visão de Lúcia Helena, se dá no texto ainda através da apresentação do ensaio fotográfico, baseado no

confronto de duas linguagens: a do romantismo que fundou o mito de Iracema, a personagem-terra-mãe; e a do mundo urbano e presente, da mulher fotografada e impressa nos meios mais modernos da indústria cultural. Se no romance *Iracema* se tematiza o confronto do europeu invasor com o índio habitante da terra invadida, em *Amazona* se tematiza o confronto da pequena burguesia, com seus sonhos de ascender socialmente, e a manipulação destes sonhos pela indústria cultural, que está nas mãos dos outros. (HELENA, 1989, p. 110)

Também temos mescla de gênero através do deslocamento do código culto do romance de Victor Hugo (1862), *Os miseráveis* para inseri-lo no enunciado melodramático-policial-folhetinesco da novela de Sant’Anna. E aqui nos defrontamos mais uma vez com a obviedade paródica: o romance de Victor Hugo conta a história de Jean Valjean, encarcerado por ter roubado um pão. A obra denuncia a crueldade das leis e de uma justiça voltada para o interesse dos poderosos. Jean Valjean, de *Amazona* “desaparece” por obra da lei e da justiça “romanticamente” assassinado a mando do

poder.

Folhetim, ensaio fotográfico, textos de revistas, música, artes plásticas, textos da história brasileira, literatura, ata, etc. mesclam-se na própria mescla de gêneros que é o romance-novela *Amazona*, confirmando a “impureza” detalhada por Guy Scarpetta e legitimando ao mesmo tempo o estatuto do gênero pós-moderno como híbrido e plural.

Enquanto *Um romance de geração* mescla o gênero da entrevista no universo do romance/drama/comédia, a narrativa "O monstro" apropria-se da estrutura do *fait divers*, mesclando entrevista e conto e mostrando, mais uma vez, a fragilidade de fronteiras entre os gêneros.

"O monstro" é uma entrevista publicada na revista *Flagrante*, em duas partes, envolvendo, a princípio, duas personagens: o repórter Alfredo Novalis e Antenor, professor universitário, condenado a trinta anos de prisão pelo estupro e assassinato de Frederica Stucker, uma garota cega de vinte anos.

A estrutura formal de "O monstro", torna evidente a metaficcionalidade do texto. Em primeiro lugar, a narrativa apresenta a estrutura popular não ficcional da entrevista:

FLAGRANTE: *O que o senhor sentiu depois do ato?*

ANTENOR: Um aniquilamento total. pois não havia mais nenhum desejo a impulsionar-me. E me vesti imediatamente, com vergonha do meu corpo. (SANT'ANNA, 1994, p. 63)

O emprego da entrevista como recurso cria um contraste entre a linguagem seca e formal do jornalismo e o ato bárbaro cometido pelo personagem. Para Sant'Anna, "tem que causar estranheza". O drama da vítima é o drama óbvio com o qual todos se solidarizam. Queria entrar na cabeça do assassino. A literatura permite isso:

compreender o monstruoso, o aberrante". (TRIGO, 1994, p. 9)

Em segundo lugar, podemos constatar a subversão do próprio gênero do conto tradicional, pois apesar de apresentar elementos daquele, como número reduzido de personagens: Antenor, Marieta, Frederica e o repórter, desloca a unidade temática já que a narrativa reconstrói o crime cometido descrevendo os pormenores da ação, aspecto esse que no conto tradicional tende a anular-se. Também subverte as unidades de tempo e espaço porque, na narração do crime pelo estuprador, o texto vai identificando datas, locais, acentuando um antes e um depois não específicos do gênero. A entrevista realizada na Penitenciária Lemos de Brito, por exemplo, é publicada em duas datas: 2 de junho de 1993 e 3 de junho de 1993 - no entanto, a narração do estupro remete a uma data anterior à entrevista: 18 de julho de 1992. Conforme teoriza Massaud Moisés,

o conto (...) abstrai tudo quanto, no tempo, encerre importância menor, para se preocupar apenas com o centro nevrálgico da questão. Isso explica que ao conto repugne a 'duração' bergsoniana ou a complicada inserção de fatos passados, ou de outro expediente análogo. O conto caracteriza-se por ser 'objetivo', atual: vai diretamente ao ponto, sem deter-se em pormenores secundários. (MOISÉS, 1987, p. 23)⁹

Em terceiro lugar, temos que considerar o papel dos narradores. A voz narrativa que introduz a história é a da Revista *Flagrante*. Segue-se a entrevista propriamente dita, onde é dada voz ao estuprador que narra a sua versão dos 'fatos'. Deixando de

⁹Antônio Hohlfeldt situa Sérgio Sant'Anna na série brasileira junto a Clarice Lispector, Caio Fernando Abreu, Osman Lins. Segundo Hohlfeldt, Sant'Anna "enveredou para um caminho relativamente novo em nossa literatura, identificável a partir de "O alienista", de Machado de Assis". (HOHLFELDT, 1988, p. 150). De outra parte, levando-se em conta a questão da ruptura e inovação podemos aproximar o contista Sérgio Sant'Anna de Anton Tchekov que, afastando-se dos padrões clássicos mostrou as múltiplas possibilidades de realização que o conto oferece.

lado o discurso oficial, Sérgio Sant'Anna dá voz ao criminoso, ao marginal, ao "ex-cêntrico"¹⁰, parodiando, assim, o mito do monstro, pois crimes hediondos como o cometido por Antenor configuram imediatamente um ato socialmente condenado. No entanto, a narrativa de Antenor, ao construir a sua história, organiza os fatos de tal maneira que o leitor passa a envolver-se com a personagem quando não a justificar o seu ato criminoso e a perversão nele contida.

A ficção *O monstro* está calcada na figura do oxímoro que marca ao mesmo tempo as características dos gêneros massivos e a ambigüidade inerente aos textos pós-modernos: "apesar de toda a agressividade contida no meu ato, houve nele uma mistura de crueldade e amor, o que talvez a sexualidade sempre implique". (SANT'ANNA, 1994, p. 63)

Mesclando gêneros diversos e subvertendo formas tradicionais, Sant'Anna mais uma vez mostra em que medida a narrativa pode construir a história e até que ponto, através do ato narrativo, realidade e ficção podem imbricar-se. Nas palavras do estuprador instala-se o paradoxo:

ANTENOR: Está certo, não lhe posso dar essa certeza. E, ainda quando se trata de fatos concretos, como os que levaram à morte de Frederica, eu próprio duvido, algumas vezes, se a reprodução deles que tenho em mente e procuro transmitir é a mais correta possível. No decorrer desta entrevista, pareceu-me, várias vezes, que enxergava os acontecimentos sob novos ângulos e que eu mesmo me transformava, falando deles. As coisas acontecem velozmente, não podemos fixá-las nos momentos em que as vivemos e, não fosse por suas conseqüências, eu chegaria a duvidar que tais coisas puderam acontecer comigo. (SANT'ANNA, 1994, p.

¹⁰Termo empregado por Linda Hutcheon em *A poética do pós-modernismo*. Também o narrador de *Um crime delicado*, o crítico Antônio Martins é considerado pela "crítica" como um narrador ex-cêntrico, conforme a visão de Hutcheon.

78)

Se não passar tudo isso de uma miragem projetada pelo desejo, resta-me o consolo de antecipar o vazio da morte sem memória de coisa alguma, como se nada disso, nunca, houvesse acontecido. (SANT'ANNA, p. 80)

O que equivale a dizer: "pois nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada". (SARAMAGO, 1992, p. 13)

No livro de "histórias", *A Senhorita Simpson*, Sérgio Sant'Anna reflete uma preocupação muito séria com a linguagem, ao mesmo tempo que entrega ao leitor, enredos muito bem articulados.

A novela título que faz parte de nossa análise tem cerca de cento e vinte páginas e inicia já com uma epígrafe onde podemos perceber a ironia à literatura de mercado: "Esta é uma história do gênero *meu tipo inesquecível*, como aquelas publicadas na Seleções do Reader's Digest. O meu tipo inesquecível é a senhorita Simpson." (SANT'ANNA, 1989, p. 109). O jogo metaficcional com o ato de narrar é evidenciado logo nas primeiras páginas, como afirma Sant'Anna: "um jogo com o leitor através de diálogos com personagens". (VIEIRA, 1992, P. 90). No mesmo texto, Sérgio Sant'Anna pondera: "é o caso até de todos nós, adultos, quando freqüentamos qualquer tipo de curso. Imediatamente, a gente volta à adolescência com aquela mesma sacanagem que todo mundo faz". (VIEIRA, 1992, p. 90)

A história gira em torno do curso de inglês Picadilly, atendo-se aos problemas das personagens, intercaladas ao livro texto quando se confundem personagens do livro didático com as do próprio curso em um jogo metaficcional extremamente elaborado, articulando a própria estruturação dramática da voz narrativa e do desenrolar do enredo. Intercalada às aulas, a "simpática" família Jones do livro didático confunde-se com as

histórias dos alunos mostrando a auto-reflexividade paródica.

Ficção dentro da ficção, *A senhorita Simpson* concretiza de maneira exemplar a caminhada metaficcional de Sérgio Sant'Anna desde *Confissões de Ralfo*, tornando as relações entre ficção e representação da realidade ainda mais vulneráveis em um livro que fala de outro livro, de um escritor que conta a história de outro escritor que está contando uma história semelhante à primeira, mostrando que a realidade só adquire sentido quando representada, e que, fora da linguagem, não há realidade.

No final da história, o narrador-protagonista, divorciado, larga tudo, coloca brinquinho na orelha e vai para Machu-Pichu:

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)

Dentro da trajetória de Sant'Anna consideramos esse texto metaficcional como uma espécie de apogeu do que ele já vinha escrevendo, pois, a dimensão metaficcional não apenas se apresenta exteriormente em relação à matéria narrada, mas articula a própria estrutura dramática da voz narrativa e do desenrolar do enredo. Os outros "contos" que compõem a obra também evidenciam de maneira bastante peculiar esse aspecto.

Mergulhamos no texto de Sérgio Sant'Anna, *Um crime delicado* e dele saímos na certeza de estar diante de uma ficção característica do pós-modernismo, mais especificamente, diante daquilo que Linda Hutcheon chama de metaficção historiográfica, ou seja, romance auto-reflexivo capaz de apropriar-se de acontecimentos e personagens históricos e trazer à tona os paradoxos e as contradições

de um mundo real captado nas infinitas possibilidades que só a ficção pode realizar.

Se o pós-modernismo é “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político”, podemos, através do texto de Sérgio Sant’Anna, repensar a história da arte e a história onde essa se insere; através da reconstituição do passado do narrador protagonista, discutir muitas questões sobre a arte (teatro, artes plásticas, literatura); buscar o confronto existente entre arte e crítica; constatar no romance a mescla de vários registros: ficção, crítica, ensaio, memória. (HUTCHEON, 1991, p. 20)

A história se passa num Rio de Janeiro muito “real” onde podemos identificar visualmente o largo do Machado, o bar Lamas, o cine Estação Botafogo, o bairro das Laranjeiras, a rua Paissandu. O narrador-personagem, o crítico de teatro carioca, Antônio Martins envolve-se com uma mulher extremamente bonita e manca, um tanto fugidia e misteriosa. Apaixonado e confuso acaba no banco dos réus acusado de estupro, crime que afirma não ter cometido.

Ao tentar reconstruir retrospectivamente sua história, o narrador em primeira pessoa¹¹ deixa em aberto várias possibilidades contraditórias de interpretar o que se passou. Teria Antônio Martins sido vítima de uma armadilha elaborada pelo artista plástico Vitório Brancatti, protetor (amante) de Inês? Por outro lado, como podemos confiar nesse narrador que diz ter lapsos de memória, que é visto como excêntrico, sombrio e que não lembra o que acontecera no primeiro encontro com Inês:

Sofro de amnésia parcial, às vezes quase total, depois que bebo em excesso, e era preciso rastrear o final da noite para verificar se meus temores eram mais justificados do que a euforia.

¹¹ Cf. SANTIAGO, Silvano, 1986, p. 4-13

Mas uma espécie de buraco negro na mente não me permitia alcançar o grau de profundidade a que haviam chegado as nossas relações, embora a expressão “buraco negro”, que me veio ao pensamento, assim como “profundidade”, me fizeram estremecer. De medo? De culpa? De desejo? De frustração pela falha de memória ou, eventualmente, por uma falha mais lamentável? Pois, na minha idade madura, tanto o abuso do álcool como a tensão de um primeiro encontro poderiam conduzir-me a isso. E as únicas certezas que tinha eram de ter acompanhado Inês ao seu apartamento e de que eu despertara em minha cama.

Porque se a possibilidade de tê-la conhecido tão intimamente me enlevava, faltava-me a memória viva, sem a qual os acontecimentos não existem, o que reforçava a hipótese de que eu falhara. Por outro lado, não gostaria de ter me aproveitado de uma situação em que uma mulher estivesse semiconsciente, ou inconsciente para então... Quer dizer, não é que a situação não me atraísse, mas eu me sentiria vil se me aproveitasse dela. (SANT'ANNA, 1997, p.23-25)

Como podemos ver, através da dosagem da ambigüidade, da dúvida e da ironia Sérgio Sant'Anna cria uma história que mescla trama policial e perversão sexual compondo um clima insólito através do qual institui o jogo entre o crítico e o artista - enquanto o texto do crítico incorpora os quadros, as peças teatrais, as exposições de arte, o mesmo crítico-narrador se considera parte da obra do artista plástico a qual é convidado a analisar.

Mas para tentarmos uma leitura dessa ficção de Sant'Anna, precisamos em primeiro lugar voltar o nosso olhar para a capa do livro. O título: *Um crime delicado* já contém orientação de leitura, uma vez que está calcado na figura ambígua do oxímoro, a qual remete aos impasses da cultura brasileira ao longo da história. Nesse "crime delicado" o suposto criminoso, o estuprador é o mesmo que ama Inês, instalando assim

a dúvida.

O segundo ponto a ressaltar dentro de uma perspectiva metaficcional é o quadro representado na capa do livro. Trata-se de um quadro de Diego Velásquez, retratista barroco, intitulado "As meninas". O quadro de Velásquez contém um auto-retrato do pintor, os retratos reais da pequena princesa no centro e do rei e da rainha no espelho, os retratos secundários das damas de honra e o retrato imparcial da anã com seu cão. Num momento de descontração, a suave luz diurna alterna-se com a sombra, de maneira tal que, nós espectadores, sentimos compartilhar, com o grupo, o espaço da sala; na verdade, estamos postados no mesmo lugar do rei e da rainha o que torna a realidade da cena um tanto ambígua; não sabemos verdadeiramente onde nos encontramos, se fazemos parte do quadro ou se estamos fora dele; se contemplamos uma pintura ou se somos contemplados. É um quadro fascinante, aberto para várias interpretações e que reflete a situação vaga, desordenada de uma Espanha marcada pelo declínio do império, no século XVII.¹²

Comparando a ilustração do quadro de Velásquez contido na capa do romance com o quadro real percebemos que Sérgio Sant'Anna subverte a figura do espelho, a qual deveria refletir a imagem do rei e da rainha conforme o original, colocando no espelho a figura representativa de *Pigmalião e Galatéia*, de Jean-Léon Gérôme, pintor e escultor francês do século XVIII.

Ora, essa escultura que mostra uma figura feminina, sensual, nua, nos braços de Pigmalião e que aparece no espelho, ao mesmo tempo que nos remete à mitologia, relaciona-se à área da medicina, como podemos depreender da leitura que fizemos.

¹²Os historiadores estão de acordo em dizer que foi nulo o senso político de Filipe IV e que, sob seu mando, a Espanha perdeu todo o poder.

Pigmalião, rei de Chipre, apaixonado pela estátua de uma mulher que, em uma das versões da lenda ele mesmo esculpira. Arrebatado pela paixão, Pigmalião implorou a Afrodite durante uma festa da deusa, que lhe desse uma mulher parecida com a estátua. De volta à sua casa, Pigmalião vendo que a estátua adquirira vida, casou-se com ela. (KURY, 1990, p. 319)

O termo pigmalionismo, conforme o dicionário Aurélio, refere-se a uma perversão sexual que consiste em satisfazer a libido sobre estátuas ou obras do gênero. O que isso implica para o texto? Se houve ou não relação sexual, uma vez que a personagem feminina sofria de estados de inconsciência temporária. Não podemos deixar de relacionar a personagem Inês com Frederica de "O monstro" uma vez que esta também foi estuprada em estado de inconsciência o que vem reforçar a ambigüidade dos textos e acentuar o emprego do oxímoro como um recurso para instalar a dúvida a respeito da situação narrada em *Um crime delicado*.¹³

Em relação à mescla de gêneros em *Um crime delicado* temos que levar em conta que já a partir da capa as fronteiras são diluídas, pois nela misturam-se: artes plásticas, história da arte, paródia intertextual, história da Espanha, através do quadro de Velázquez, o quadro da capa remetendo ao texto de Foucault *As palavras e as coisas*. Além disso, ao longo de todo o texto há um constante jogo entre o teatro, a literatura a

¹³ As figuras de Pigmalião e Galatéia tornam-se parte do quadro de Velásquez e o jogo prossegue na medida em que o quadro "As meninas" está incluído na representação de Pigmalião e Galatéia. Há, portanto, uma presença dupla de um no outro. Esse jogo pressupõe a relação estabelecida entre as obras com *Um crime delicado*. Conhecendo, a partir de Foucault, os problemas de representação suscitados pelo quadro de Velásquez e também considerando que Pigmalião apaixonou-se pela própria criação, chegando a desejar uma mulher idêntica ao objeto artístico, vemos que representação e representado se confundem. Em "As meninas" temos o ato da criação como central em relação aos objetos que servem de modelo à representação e no mito de Pigmalião a mescla de arte e vida. É nesse âmbito que Sant'Anna joga com a noção de paródia metaficcional, além de remeter-nos, como Foucault à idéia de espetáculo: "entre a fina ponta do pincel e o gume do olhar, o espetáculo vai liberar seu volume". (FOUCAULT, 1987, p. 19)

crítica e as artes plásticas ao mesmo tempo em que emergem uma multiplicidade de discursos pós-modernos, como a paródia e a auto-reflexividade da narrativa que contém sua própria crítica. Romance, crítica, ensaio, teoria teatro, história e ficção, personagens e pessoas se entrelaçam em *Um crime delicado* instalando a calculada ambigüidade e auto-reflexividade da obra:

Na verdade, lá como aqui - na obra de Brancatti e neste relato - encontra-se o absurdo, a loucura da arte, essa tentativa ansiosa, desesperada e às vezes vã, que nos alucina, de, à parte toda a vaidade, registrarmos, no breve tempo em que estamos na vida, nossa passagem por ela, em momentos em que realmente estivemos vivos e merecem ser perpetuados.

E para escrever, como de fato escrevo, sobre tal obra, expondo-a e o que existencialmente a circundou, em todas as suas contradições, truques, ambigüidades e *divergências*, jamais poderia lográ-lo no espaço crítico de um jornal e sim gerando minha própria e pequena obra. Que por ela tentem avaliar melhor a de Brancatti - e conseqüentemente julgar a mim, tanto criminal quanto profissional e, ousou dizer, literariamente - os leitores e também os críticos, meus pares. (SANT'ANNA, 1997, P. 132)

Não poderíamos deixar de abordar aqui, a questão do *voyeurismo* que, semelhantemente ao texto *A tragédia brasileira* pode ser visto como uma influência da obra de Marcel Duchamp e que Octavio Paz intertextualiza também com "As meninas", de Velásquez.¹⁴

Ao longo desse estudo constatamos que, através da auto-reflexividade paródica, Sérgio Sant'Anna questiona a identidade da narrativa, dos gêneros literários, do narrador

¹⁴ As representações comentadas podem ser analisadas nos anexos 4, 5 e 6.

enquanto autor,¹⁵ das formas canonizadas da teoria literária.

A paródia pós-moderna fica aqui evidenciada como gênero nos procedimentos metaficcionalis, do jogo, da ironia, da construção (*frame*), da mescla e de uma abordagem reflexiva sobre a arte e sobre a literatura, quando essa não é mais pura representação da realidade mas surge soberba, em uma vertente de espetacularização da própria vida.

poema bíblico de baixo para cima

L

E

P

A

P

DE

TORRE

DEPOIS A

DEPOIS O ADVÉRBIO

E DEPOIS O ADJETIVO

DEPOIS ERA O SUBSTANTIVO

NO PRINCÍPIO ERA O VERBO

Sérgio Sant'Anna

¹⁵ José Saramago faz, na Revista Cult, Ano II, nº 17, 1999, p. 25-27, um interessante questionamento a respeito de autor e narrador.

Paraíso perdido

E disse o Senhor da estante
Numa voz tonitruante
Ao primeiro casal de traças:

“Podeis ler de tudo
menos um tal de Franz Kafka

“É ler para crer”,
disse a trêfega fêmea
da família das traças.

Rugiu então o Senhor, onipresente:

“Tudo o que se escreve febrilmente
porque fizestes trapaça
ireis desescrever eternamente
para alimentar a vil carcaça”.

Também quero escrever o meu,
Disse Epopeu Prometeu:
Ainda que leve bicadas
e me torne pasto das traças

Sérgio Sant'Anna

3.2 A paródia da ditadura e a revisão da história pós-64

Que tempo é este, em que falar de flores é quase um crime?

Bertold Brecht

Uma obra é uma máquina de significar.

Octavio Paz

A partir da genealogia/cronologia da obra de Sérgio Sant'Anna (anexo nº 3) podemos compor um traçado que reflete, na nossa opinião, a trajetória do autor. Para isso, procuraremos mostrar as constantes ficcionais dos textos propondo que a auto-reflexividade paródica é uma das formas através da qual o escritor pode trabalhar com o discurso historiográfico, camuflando-o sob o universo da ficção, opondo-se às ideologias sistematizadas ao mesmo tempo que reflete sobre o ato de narrar.

Em seguida, queremos apontar os textos que, parodiando a ditadura e suas seqüelas revelam-se extremamente indagadores da história e da cultura brasileira. Auto-reflexividade paródica, paródia da ditadura emergem dos textos abordados anteriormente como: *Um romance de geração*, *Amazona*, *A tragédia brasileira* e todos, de uma forma ou de outra, dialogam entre si.

Contos como "O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro", "Ele", "A fábrica" podem ser exemplarmente considerados como paródia de uma geração ferozmente atropelada pela industrialização e pela mídia, pelo "milagre brasileiro", pelo "Brasil, ame-o ou deixe-o" (e quantos tiveram que deixá-lo).

Simulacros, romance de 1977, traduz muito bem essa busca pela própria identidade, ao mesmo tempo que, simulando identidades as personagens tornam-se teatrais, incapazes de dirigir suas próprias vidas, enquanto o texto remete a dois planos: a obra sendo escrita e a crítica da obra.

Segundo Luiz Gonzaga Vieira, em *Simulacros*, Sérgio Sant'Anna pretende exatamente levantar questões como:

simulacros, ações simuladas, experiências, imitações grotescas da vida como ela é ou não é, reproduções, fantasmagorias, ilustrações da vida vivida e imaginada, essa coisa toda que acontece numa capital e num mundo provinciano onde as pessoas pensam que tudo o que está fora dos costumes é ilegal. (VIEIRA, 1986, p. 6)

Todo o texto se desenvolve através desse jogo de simulações e mímicas (para usar a terminologia de Caillois), motivado pela experiência que o cientista estadunidense Dr. PhD (doctor of philosophy) faz com suas "cobaias", arquitetando choques e impasses entre juventude e velhice com o objetivo de obter resultados para sua pesquisa maluca.

O Dr. PhD parece-nos um prolongamento do Dr. Silvana, de *Confissões de Ralfo*, pois nos dois textos nos deparamos com um "laboratório existencial onde a chamada classe média é tratada como cobaia". (VIEIRA, 1986, p. 6)

Dissecando o comportamento dos personagens arquetípos, protótipos, Sérgio Sant'Anna procura penetrar no interior desses personagens, jogando com o real e o imaginário, ao mesmo tempo que arrasa com todo o tipo de instituições e comportamentos tradicionais como a família, o casamento e o amor. (Cf. VIEIRA, 1986).

Nizia Villaça considera *Simulacros* um verdadeiro laboratório pós-moderno, onde as personagens assumem máscaras diferentes, consequência de "mentes castradas" talvez pelo longo processo de exclusão que viveu o povo brasileiro.¹⁶

Podemos considerar *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária* que, apesar de ter sido um dos primeiros livros de Sérgio Sant'Anna, pode ser considerado o marco inicial dessa paródia, dessa ironia, desse jogo, dessa molecagem sofisticada e inteligente que Sant'Anna faz em todas as suas obras, pois, "o Ralfo verdadeiro também não passa de alguém brincando de Ralfo".

Conservando a sua estrutura, a sua autonomia e originalidade lingüística, os gêneros intercalados exercem um importante papel na tessitura do romance, uma vez que o entrecruzar desses discursos reforça a dialogização interna, concentrando duas vozes, duas visões de mundo, duas linguagens. A estrutura complexa e fragmentária de *Confissões de Ralfo* já vem anunciada no roteiro:

Além do prólogo, epílogo e nota final, as *Confissões de Ralfo* compõe-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, que se subdividem, por sua vez, em outras unidades ou episódios, em número de trinta e dois. (SANT'ANNA, 1988, p. 7)

e é reforçada no capítulo intitulado *Literatura*, na fala da personagem que acusa Ralfo escritor de ter feito um romance que foge às regras do bem escrever:

Tomado em seu conjunto, este livro demonstra, como os senhores devem ter percebido em sua leitura, o mais completo desprezo pelas regras estruturais do romance, a sutil combinação das

¹⁶*Simulacros* remete-nos inevitavelmente às considerações de Jean Baudrillard a respeito da "sociedade do espetáculo".

partes entre si. Eis que, sem a menor cerimônia e verossimilhança, os capítulos do livro e as aventuras deste senhor vão se acumulando quase sempre com uma impossível e inadequada relação de causa e efeito. Não fosse o receio de criar mais uma infame terminologia, diríamos que o autor inaugura o *romance desestrutural*. (SANT'ANNA, 1988, p. 222)

Apesar de ser, aparentemente, um livro constituído de vários episódios isolados como se fossem contos, o texto apresenta coesão interna marcada pela presença do narrador protagonista. Cada um dos nove pequenos livros anunciados no prólogo apresenta mescla de gêneros como podemos constatar no levantamento que segue:

O livro I cujo assunto gira em torno da saída quixotesca de “Ralfó, o personagem à procura de seus acontecimentos”, introduz um diário de bordo em que o narrador conta suas primeiras aventuras.

O livro II inicia com a letra de uma canção, uma espécie de hino de batalha para uma absurda marcha guerrilheiro-patriótica em que não falta um estribilho:

*As serras cercam as cidades
o mar circunda a ilha
o nome da ilha é Eldorado
Dourada dor: Eldorado*

.....

Estribilho
*Quinhentos nós somos
e depois seremos mil
e depois vinte mil
e depois duzentos mil
os guerrilheiros de Eldorado*

*Soldados, cavaleiros, mendigos
padres, campônios
operários
os bravos guerrilheiros de Eldorado*

*Putas, guerreiros, pelhaços
cegos, coxos,
estropiados
os audaciosos guerrilheiros de Eldorado*

*Vagabundos, intrépidos, covardes
loucos, líricos
libertários
os incríveis guerrilheiros de Eldorado*

1988, p. 39)

(bis) (SANT'ANNA,

A narrativa prossegue com características de roteiro cinematográfico, intercala uma pequena narrativa épica e termina com a morte grandiosa do herói, numa flagrante paródia da epopéia:

Com uma das mãos sobre o peito e o sangue jorrando da boca em golfadas, Ralfo, o Canastrão, foi desabando lentamente tendo o cuidado de atirar seu corpo sobre o peitoril da escada, de modo que o cadáver do Guia Provisório de Eldorado, voando os vinte metros que o separavam do solo caísse nos braços de seu tão amado povo. (SANT'ANNA, 1988, p. 40-50)

À ressurreição do herói (ou super-herói?) no livro III segue-se, no livro IV um roteiro turístico de uma cidade americana, não por acaso Goddam City, onde se mesclam várias espécies de manifestações de cultura de massa, numa crítica ferrenha ao urbanismo exacerbado. O fragmento *Um dia de trabalho* no interior desse livro descreve o dia-a-dia do personagem trabalhando numa fábrica e discute questões como: automatismo, rotina, hierarquia e poder mantendo diálogo com o conto *A fábrica*, em *Notas de Manfredo Rangel*, do próprio Sérgio Sant'Anna.

O livro V inicia com uma canção popular e mescla textos de interrogatório policial e sentença judicial projetando parodicamente a questão da arbitrariedade da polícia no período de repressão. Preso, o herói Ralfo é submetido a um interrogatório insólito, concretizado num discurso ambíguo que mistura perguntas sobre culinária, literatura, história, ciências naturais e para o qual não há respostas satisfatórias. No sem sentido das perguntas, o texto faz aflorar a irracionalidade da situação carcerária. Através da paródia da representação da tortura, o leitor percebe a gratuitidade da violência. O personagem Ralfo define-se como um “ator” diante dos torturadores,

alertando a nível diegético que o pacto autobiográfico não é possível; o pacto é ficcional conforme podemos observar na epígrafe que inicia o capítulo:

Foi como num sonho ou fantasia, no meu caso. Mas que diferença isso pode fazer, se no caso de milhares de outros tem sido uma realidade de ladrilhos úmidos dentro de cubículos, lâminas de aço que rasgam carnes sensíveis, cordas repuxando os membros de um corpo? E mais gritos, desespero, chicotadas e mutilações. Que alívio, portanto, pode trazer para mim o fato de que tais coisas aconteceram apenas ficcionalmente comigo? Pois poderia ter sido assim:

Eles me arrancaram de dentro do carro e me empurraram, aos bofetões, para uma cela imunda ...
(SANT'ANNA, 1988, p. 111)

O livro VI intitula-se D.D.D.2: DOCUMENTOS e mescla: documentos, diário, carta e relatório. Trata da internação de Ralfo num hospício onde acaba por transformar um baile de máscaras em orgia, em um espaço em que os loucos desnudam-se física e psicologicamente, deixando diferenças, inibições e hipocrisias de lado. Paradoxalmente, Ralfo, nesse baile à fantasia, veste-se de si mesmo, zombando da loucura para mostrar o avesso do processo. “Loucura inautêntica” para fazer-se notar como ficção, pois é através da ficção que emergem as contradições dos referentes reais. Tendo ido parar no hospício devido aos “seus objetivos escusos: escrever um livro autobiográfico e certamente pernicioso, sobretudo para as novas gerações”, Ralfo é uma ameaça para este “nosso país de tendências autoritárias e monarquistas” quando os fatos acontecidos no asilo de loucos podem eventualmente ser “utilizados no livro de memórias do já tão comentado Ralfo”. (SANT'ANNA, 1988, p. 158)

O livro VII relata a fuga de Ralfo do hospício e suas peripécias enquanto atravessa cidades e países imaginários, encontra personagens também imaginários,

saídos das páginas da literatura universal, como Pancho Sança ou da literatura infantil: Alice, a do país das maravilhas. *Uma estória imbecil* caracteriza mais um gênero intercalado no romance: “Era uma vez uma princezinha muito linda, chamada Alice, por quem se apaixonou um garboso cavaleiro, com a alcunha de Ralfo”. (SANT'ANNA, 1988, p. 172)

O livro VII, peça em três atos, seccionada por um interlúdio, estrelada por Ralfo e que mostra a reação do público frente a um espetáculo teatral: “Pois o que é o teatro além de um templo onde as pessoas possam vir e atirar fora os seus detritos”? (SANT'ANNA, 1988, p. 210) Aqui, o gênero carnavalizado do teatro à Rabelais mais uma vez remete à auto-referencialidade, pois a peça *A ceia*, uma estória dentro da estória, é como a vida de Ralfo, a paródia de uma paródia. Com um enredo que consiste literalmente numa sucessão de pratos, a peça se constitui num teatro do banal e, ao mesmo tempo, do absurdo, numa crítica à sofisticação e à arte pela arte.

O livro IX, "Literatura", faz emergir imbricado na narrativa do exame a que Ralfo se submete para avaliação de seu livro, todo um discurso teórico sobre a literatura, o ato criador e a composição do romance, bem como sobre o ofício de escritor num tempo em que publicar um livro significa passar pela prévia censura. Dobrando-se sobre si mesma a narrativa aponta a ficcionalidade como constitutiva do próprio texto romanesco, alertando o leitor para o fato de que o texto é fruto da imaginação de um criador, abrindo-se a leituras possíveis e, ao mesmo tempo, problematizando de forma irônica a visão da História como verdade indiscutível.

Ainda mesclado à narrativa temos a presença de um poema composto por Ralfo, parodiando o poema de Camões:

- *Ó alma minha gentil*

*que te partiste e te perdeste
em preâmbulos, meandros e labirintos
fins, confins e serfins.* (SANT'ANNA, 1988, p. 227)

e uma paródia de tragédia grega, sob forma de uma moderna inquisição e queima de livros. O julgamento é do romance e seu autor, como podemos ver em:

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

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

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

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

O CORO DAS CARPIDEIRAS: - Pobre Ralfo.

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

O CORO DOS CONTENTES: - Rasga, rasga, rasga.

O CHEFE DOS GUARDAS: - Seentido!

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

O CHEFE DOS GUARDAS: - Preparar armas.
(SANT'ANNA, 1988, p. 228)

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 as regras de uma estética prestigiada, ao mesmo tempo que desmistifica a aura que cerca o ofício de escritor.

Entre as várias modalidades de gênero empregadas em *Confissões de Ralfo*, a autobiografia estrutura-se como um discurso duplo que ironiza a própria teoria. Para Lejeune, autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua vida individual, sobretudo a história de sua personalidade”. A grosso modo, uma narrativa que conta a vida do

autor. (LEJEUNE, 1975, p. 14)

Mas, como distinguir autobiografia do romance autobiográfico? Na análise interna do texto não há diferença até porque todos os procedimentos de que autobiografia faz uso para convencer de sua autenticidade o romance pode imitar. O critério textual geral é a identidade do nome autor-narrador-personagem e o pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, reenviada ao nome do autor na capa.

Assim, conforme Lejeune, estariam excluídos do pacto autobiográfico os textos em que se evidencia a diferença de nomes autor-personagem bem como desvirtuaria o pacto romanesco a coexistência da identidade dos nomes. Como articular esses dois aspectos em *Confissões de Ralfo* ?

De acordo com Elizabeth W. Bruss existem regras para o estabelecimento do ato autobiográfico, quais sejam:

1. autor, narrador e personagem devem ser iguais; 2. a informação e os eventos relativos à autobiografia são lidos por serem terem sido ou deverem ser verdadeiros, sendo passíveis de verificação pública; 3. espera-se que o autobiógrafo tenha certeza a respeito das suas informações, podendo essas serem ou não reformuladas. (MIRANDA, 1992, p. 32)

Que gênero podemos considerar *Confissões de Ralfo*? Esse livro autobiográfico, essa autobiografia imaginária coloca um duplo distanciamento entre o leitor e os fatos narrados, numa quebra flagrante do pacto autobiográfico, melhor dizendo, mergulhando nos domínios da ficção e fugindo daquilo que se constitui uma marca da literatura da década de setenta: a autobiografia estilo reportagem.

Se, conforme o pensamento de Guy Scarpetta em *L'âge d'or du roman*, uma tendência do romance atual consiste em misturar o registro ficcional e o autobiográfico, temos aqui, nesse romance de Sérgio Sant'Anna uma clara ilustração dessa tendência.

O pacto não é autobiográfico, o leitor tem diante de si uma autobiografia ficcional legitimada no subtítulo que vem depois do prólogo: [é] (*Uma autobiografia imaginária*). Se a autobiografia é imaginária não é preciso haver coincidência de nome autor-personagem-narrador; está, pois quebrado o pacto, o personagem e as confissões são parte de uma brincadeira autobiográfica. O próprio narrador esclarece metaficcionalmente no prólogo que deseja “escrever um romance” :

insatisfeito com a minha história pessoal até então e também insatisfeito com o meu provável e mediano futuro, resolvi transformar-me em outro homem, tornar-me personagem. Alguém que, embora não desprezando as sortes e azares do acaso, escolhesse e se incorporasse a um destino imaginário, para então documentá-lo. (SANT'ANNA, 1988. prólogo)

e acrescenta:

e também esta autobiografia, como todas as outras, advirto, é composta de fragmentos selecionados de um existência. E a própria seleção de fragmentos já seria uma forma de deturpação à verdade. (SANT'ANNA, 1988, prólogo)

Afinal, não só esta, mas todas as autobiografias são sempre imaginárias e reais, se é que se podem delimitar fronteiras exatas nesse sentido. Pois se a realidade é de certo modo uma criação imaginária, também a imaginação e a fantasia são realidades contundentes, que revelam integralmente o ser e o mundo concretos em que se apoiaram. (SANT'ANNA, 1988, prólogo)

O autor transforma-se num narrador-personagem subvertendo o pacto

autobiográfico e, ao mesmo tempo, invadindo o terreno da ficção: “Resumindo, digamos que este livro trata da vida real de um homem imaginário ou da vida imaginária de um homem real”. (SANT'ANNA, 1988, prólogo) A ambigüidade instala-se, pois desde o início, num jogo de identidades em que Ralfo narra sua própria história (ficcional), escrevendo a autobiografia imaginária de Sérgio Sant'Anna enquanto Sérgio Sant'Anna escreve as confissões de Ralfo, narrando-se através delas.

Ultrapassadas as fronteiras ficção/realidade através do nascimento de um personagem no prólogo que antecede a folha de rosto do livro, o autor se desnuda juntamente com o personagem no universo do romance, apontando através de uma fina ironia para o espaço real onde a crueldade, a loucura, a violência e o engodo proliferam.

Sérgio Sant'Anna no *outro* (Ralfo) que é muitos: guerrilheiro, herói, escritor, mendigo torturado pela polícia, louco, ator de teatro, vagabundo, Justiceiro, filósofo, crítico, cínico, farsante, Mago, Magnífico, autor das confissões, Ralfo, o homem que escreveu a si mesmo, pode ficcionalizar o quadro crítico do momento histórico em que vive. “Sempre com um bloco de notas nas mãos, como um repórter”, narrador e personagem principal, Ralfo potencializa a presença do escritor dentro da narrativa e, com isso, a preocupação com a criação romanesca.

No final, a ambicionada libertação do personagem da opressão circundante: Ralfo, tendo cumprido todos os seus papéis (ou não é ele um ator?), todas as suas funções como narrador, difunde-se, liberta-se: “eu, Ralfo, subitamente livre não mais impelido a cumprir ritos, discursos e representações, cada vez mais livre à medida que me rasgavam em pedacinhos”. (SANT'ANNA, 1988, p. 229)

A autobiografia imaginária de Ralfo tem seu desfecho na Nota Final, assinada

por Sérgio Sant'Anna, autor. Sobrevive o autor, pois a autobiografia é imaginária. A personagem? Paradoxalmente morre mas sobrevive nas páginas reais do livro que não pôde ser destruído pelo autor "depois do trabalho que lhe deu o livro". (SANT'ANNA, 1988, p. 239)

O jogo que se instala a partir de *Confissões de Ralfo* mostra como repensar as identidades descentradas e fragmentadas, apontando a inovação que se constitui a obra de Sérgio Sant'Anna na tradição literária brasileira ao mesmo tempo que nos permite rever a história do Brasil pós-64.

E, como o "espetáculo não pode parar":

(Teatro Lambe-Lambe apresenta, no mini-palco enlutado)

1964

golpe no estado

Ato I

A greve é grave

Diz o ditador:

Desçam-lhes o cacete

Enfiem-lhes o porrete

Atravessem-lhes o cu.

- Pois não, meu general.

Ato II

O GENERAL DE PLANTÃO:

- Ouço ruídos
nas coxias.
Será a turba
amotinada?

VENTRILOUCO, MINISTRO DAS INFORMAÇÕES:

- Não, Excia, é o povo que volta do Estádio.
- Então ganhamos mais uma vez?
- Não, Excia, o povo comemora o empate.
- Nos tornamos, enfim, civilizados?
- Não, Excia, é que de tanto levar ferro
o povo está ficando calejado.

O CORO DOS LACAIOS CIVIS:

- Mas é melhor não facilitar, majestade.

Sérgio Sant'Anna

necrolo-elogio em *al* final

Ao som da nupcial
e o bimbalar da catedral
e o povo urrando na geral

AQUI JAZ O HERÓI
em decúbito dorsal
rumo ao espaço sideral
nos braços da noiva, celestial.

Sérgio Sant'Anna

CONCLUSÃO

O espetáculo não pode parar.

Sérgio Sant'Anna.

Pensando na delimitação aristotélica de que "conclusão é tudo aquilo que não admite nada depois", (GARCIA, 1976, p.347) nos encontramos diante de um impasse: como concluir aquilo que não pode ser concluído, uma obra que se abre para infinitas interpretações?

Parece que dissemos tanto, contudo há tanto a dizer ainda. Paradoxo do pós-moderno? Afinal tudo não está paradoxalmente concluído e, ao mesmo tempo, é um jogo infinito de novas leituras e abordagens?

Tentamos, nesse trabalho, captar alguns instantes da obra de Sérgio Sant'Anna. Dela tratamos como paródia pós-moderna, levando em consideração, principalmente, as teorias de Linda Hutcheon e Margaret Rose. Também nos preocupamos em fazer uma retrospectiva sobre a questão dos gêneros literários com a finalidade de chegar ao lugar ocupado pela paródia hoje.

A partir dos três textos básicos delimitados no "corpus": *A tragédia brasileira*, *Confissões de Ralfo* e *Um Crime delicado* e de outros textos de Sant'Anna, pudemos analisar a auto-reflexividade paródica e a paródia da ditadura militar pós-64 com o

objetivo de apontar para uma revisão histórica das estruturas sócio-políticas e das atitudes culturais do Brasil pós-64, incluindo o lugar do escritor na cultura pós-moderna. Nesse sentido, Sérgio Sant'anna problematiza, lança dúvidas ao mesmo tempo que tenta decifrar e narrar o mundo.

Afirmamos tratar-se de uma obra viva, aberta, que se renova a cada leitura, pois a narrativa institui a realidade e a história. Assim também queremos captá-la, vivificando-a a cada nova leitura, interpretando-a a cada encontro sob um diferente enfoque que emana da própria obra.

Procuramos mostrar na análise o quanto o escritor Sérgio Sant'Anna tem sido influenciado pelo teatro, pelas artes plásticas, pelo cinema enfatizando sempre a encenação como mola propulsora de sua criação literária e o aspecto do jogo com a própria encenação tornada "real" nos textos.

Arriscamos afirmar que a paródia, tal como a caracterizamos, é o gênero pós-moderno por excelência, através de ficções como "O monstro", que questiona a posição do narrador *ex-cêntrico* (termo hutchiano) ou *Um crime delicado*, a mais evidente paródia da crítica como *estupradora da arte*. Também *Senhorita Simpson*, com suas histórias dentro da história, avessa à "badalada" literatura de fundação do romance nacional popular, mostrando como funciona a metaficcionalidade ao dobrar-se sobre si mesma. De outra parte, o romance-teatro *A tragédia brasileira*, constituindo-se em espetáculo teatral imaginário:

um espetáculo que poderia se passar, por exemplo, no interior do cérebro de alguém que fechasse os olhos para fabricar imagens e delas desfrutar, diante de uma tela ou palco interiores, como num sonho, só que não de todo inconscientemente ordenado.
(SANT'ANNA, 1987, epígrafe)

mostrando a ficção, o jogo paródico, as várias facetas da morte, estopim da tragédia que, reconstituída cenicamente refaz a vida através da arte em cada cena, num jogo infinito de imagens.

Também as *Confissões de Ralfo* reescrevem, através da paródia, a tradição histórico-literária, o passado coletivo no universo do presente narrativo de Ralfo. De outro lado, a "autobiografia imaginária", remetendo parodicamente à ditadura militar é capaz de fazer a reflexão crítica da sociedade brasileira, incluindo seus problemas e anseios.

A grande contribuição de Sant'Anna na história da literatura brasileira consiste na celebração da mistura, da hibridação, da ruptura, da "impureza", de inovadoras combinações culturais, política, idéias, música, artes plásticas, teatro, cinema, através da paródia, da ironia, do jogo de dizer e do trabalho com este sujeito pós-moderno de que fala Stuart Hall, sem identidade fixa, essencial ou permanente. Ou não seria Ralfo um exemplo arquetípico dessa fragmentação?

Assim também, a identidade narrativa na obra de Sant'Anna desdobra-se, fragmenta-se, multiplica-se em diferentes abordagens e roupagens, mostrando que a paródia pós-moderna é capaz, enquanto forma de dar conta dos impasses, das ambigüidades, dos oxímoros, dos paradoxos da história e da cultura brasileira.

Todos esses aspectos, tão bem "costurados" na obra de Sant'Anna, todos os enigmas, os jogos, as molecagens do autor, a ironia nos levam a ler mais e mais, acabando por parodiar a nossa própria:

Imortalidade

(epitáfio)

Minha carne
aos vermes servem
porém estátua
em praça cívica
a glória minha
é um holograma
em cujos louros
cagam os pombos.

Sérgio Sant'Anna

ANEXOS

Anexo 1

GENEALOGIA/ CRONOLOGIA DA OBRA

A genealogia da obra de Sérgio Sant'Anna seguirá a ordem cronológica da publicação. Ressaltamos que, sempre que for necessário serão buscados os textos para análise. A genealogia será um ponto de ligação entre a teoria propriamente dita e a análise dos textos.

O sobrevivente (contos) - 1969

Notas de Manfredo Rangel, repórter (contos) -1973

Confissões de Ralfo (uma autobiografia imaginária) - 1975

Simulacros (romance) - 1977

Circo (poema permutacional para computador, cartão e perfutatriz) -1980

Um romance de geração (comédia dramática) -1981

O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro (contos) -1982

Junk-box (uma tragicomédia nos tristes trópicos) - poesia - 1984

Amazona (novela) - 1986

A tragédia brasileira (romance-teatro) - 1987

A senhorita Simpson (histórias) - novela -1989

Breve história do espírito (contos) - 1991

O monstro (três histórias de amor) - 1994

Contos e novelas reunidos - 1997

Um crime delicado (romance) - 1997

O criminoso delicado volta ao local dos primeiros crimes

Sérgio Sant'Anna



Anexo 2

O começo, onde foi o começo? Se eu não tivesse saído do Rio para BH, aos 17 anos, duvido que tivesse me tornado um escritor. Tirando os escritos na Faculdade de Direito, foi na revista Estória e no **Suplemento** que tudo começou. No número especial “Os novos de Minas”, em 67 ou 68, organizado por Laís Corrêa de Araújo, participei com o conto “Lassidão”, que logo foi traduzido para o alemão e publicado no Frankfurter Allgemeine Zeitung e depois entrou em “O sobrevivente” (69), meu primeiro livro, editado com dinheiro do meu pai.

Ao reler “O sobrevivente”, para organizar meus “Contos e novelas reunidos”, me lembrei de uma frase do Tom Jobim: “Quando eu era velho...” Cortei mais da metade dos contos.

“Notas de Manfredo Rangel, Repórter” (73) foi uma grande arejada, depois de algumas viagens. Peguei maio de 68 em Paris e depois participei do International Writing Program, em Iowa City, EUA. Convivi com malucos do mundo inteiro e com uma juventude americana vivendo ainda a era do sonho e do rock, apesar da guerra do Vietnã. O diretor de teatro Bob Wilson passava uma temporada na cidade e seus espetáculos me marcaram definitivamente. Minha literatura, até hoje, é impregnada de uma teatralidade plástica, digamos assim.

Morei uns tempos num hotel onde trocava figurinhas com Seymour Krim, ensaísta da geração beat, e com Kenneth Brown que estivera durante quatro anos com o Living Theatre. Eu ouvia e ouvia histórias. De volta a BH publiquei no **Suplemento** “Vibrações” e outros textos que falam desse tempo. O romance “Confissões de Ralfo” (75) tem tudo a ver com a época. Anarquismo literário.

O Suplemento vivia uma bela fase inovadora, com repercussão nacional, dirigido por Ângelo Oswaldo Araújo Santos. Guardo bem guardadas as peças radicais de Sebastião Nunes e suas resenhas de livros inexistentes. Aprontamos bastante e a direita política e literária nos dedurou de todos os modos.

Juro lembrar-me de uma pasta no arquivo de autores com o nome de Gregor Samsa na etiqueta. Em seu interior, uma barata seca presa com durex. A redação era visitada por muita gente e me vem à memória o cantor-compositor Belchior falando de poesia. Era um vanguardista radical.

A gente saía do Suplemento e ia para o bar Saloon encontrar com o pessoal do “Clube da Esquina”. Foi lá que Fernando Brant deu um toque no Edu Lobo, que se prontificou a levar o “Notas de Manfredo Rangel” ao editor Ênio Silveira, da Civilização Brasileira, que o publicou. Ali no Saloon vivi também uma paixão de Werther.

Depois do desmoronamento de uma outra paixão, que me levou a morar numa rua de terra, em Venda Nova, no meio de aranhas, cobras e lagartos, decidi voltar para o Rio, em 77, não sem antes terminar “Simulacros”, um romance inteiramente passado em BH. Já “Um romance de geração” (81), conta, ao seu modo, a transição de uma cidade para outra.

“O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” (82), apesar de seus tópicos interestaduais e internacionais, foi o meu verdadeiro reencontro literário com o Rio. Curiosamente, quem me reenturmou na cidade foi o paulista Antunes Filho, que estava apresentando no Teatro João Caetano, no final de 79, o seu genial Macunaíma. Nos conhecemos no Café Lamas e, a partir daí, comecei a frequentar os bastidores do Grupo Pau Brasil, como se chamava na época. Fiquei fascinado com aquela carpintaria teatral.

O grupo retornou ao Rio, em 81, para mostrar “Nelson Rodrigues (O Eterno Retorno)”. Vi o espetáculo algumas vezes, ensaios, e isso acabou por influenciar um dos meus livros mais queridos: o romance-teatro “A tragédia brasileira” (87). Uma história de virgem morta, beatificada, etc., tudo “encenado”. Bia Lessa já havia levado algumas de suas partes ao palco, em 84.

Simultaneamente, eu escrevia “Amazona” (86), uma tentativa de paródia de best-seller, talvez meu livro mais contestado. Há uma edição alemã cuja capa reproduz a primeira página do jornal sensacionalista “Bild”. Um barato.

Houve também uns mergulhos na poesia, ou quase isso, com “Circo” (poema permutacional), 1980, e “Junk-Box” (84), uma máquina de versejar, que o experimentalíssimo grupo Tao & Qual apresentou em vários palcos “off-off”.

Em 1989 foi a vez de “A Senhorita Simpson”, uma novela que pode ser lida como uma versão marota de Branca de Neve e os Sete Anões, ambientada nas cercanias da famigerada Galeria Alaska, em Copacabana. A história dos sete alunos homens-feitos voejando em torno da cândida professora de inglês, no Curso Piccadilly, talvez tenha sido a que mais me divertiu escrever até hoje. O livro, que traz ainda seis contos, marca o meu encontro com um verdadeiro editor: Luiz Schwarcz, da Companhia das Letras.

Pela Companhia publiquei depois “Breve história do espírito” (91) e “O monstro” (94). No primeiro, a novelinha-título é uma espécie de autobiografia espiritual nada séria (ou será?). Quem sou eu? No segundo, apesar do maior sucesso da história-título, a que mais gosto é “As cartas não mentem jamais”, com relatos entrelaçados centralizando-se num pianista brasileiro num quarto de hotel em Chicago. Inventei até um filme para Godard: “O Jogador”, de Dostoievsky, passado em Las Vegas. Uma crítica, querendo me gozar, disse que eu estava mais para Walter Hugo Khoury. Foi melhor do que qualquer piada da história.

Eo fim, onde é que fica o fim? Bem, o motivo deste videotape, solicitado pelo amigo Carlos Ávila, foi a publicação simultânea, em maio de 97, de meus “Contos e novelas reunidos” e do romance “Um crime delicado”, ambos pela Cia. das Letras.

Reunir num volume obras passadas é um pouco como subir num pedestal e fazer pose de estátua para a posteridade. O problema é que logo vêm os pombos. Um desses pombos, na revista Veja, esverdeou minha frente brônzea, dizendo que, com o passar do tempo, fiquei cada vez mais comportado. Já o crítico do caderno Mais!, da Folha de São Paulo, viu uma crescente sofisticação. Você, leitor, decide.

“**Um crime delicado**” conta a turbulenta paixão de um crítico de teatro por uma bela moça manca, modelo de um pintor ultra-realista. É uma comédia grave, um romance quase policial. Só que em vez de um enigma sherlockiano um enigma duchampiano.

Mal a gente publica um livro, as pessoas perguntam pelo próximo. Devo dizer que a paixão por Inês, a manca, me consumiu todo. E foi com muito ciúme e uma intensa sensação de perda que tornei Inês uma mulher pública. Me julgo com direito a um bom tempo de recolhimento.

Nos momentos de recesso criativo, recorro, para me confortar, ao engenheiro do tempo perdido, Marcel Duchamp: “O indivíduo como tal, como cabeça, me interessa mais do que o que ele faz, porque notei que a maior parte dos artistas não faz mais do que se repetir... eles pensam que devem à sociedade o quadro mensal, ou anual.”



FAÇAR DO A. D. SALINGA

135

Manifesto de uma geração literária de 1964¹

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. 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 outros serviços braçais, ponto. Ou, no caso de se impacientarem com a falta de perspectivas, caem na marginalidade, ponto. Neste 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 estatisticamente importantes resvalaram para o crime como modo de sobrevivência, ponto. Eles não são honestos como os pais, ponto e vírgula; eles não se conformam, ponto de exclamação! Então poderíamos dizer que eles se rebelam contra os pais, a sociedade, do mesmo modo que os burguesinhos no final da década de sessenta agrediam a família usando cabelos compridos, roupas extravagantes e fumando maconha, ponto e parágrafo.

Mas não é sobre esta geração ou algo semelhante que versam esta peça e esta entrevista, ponto. Esta geração, que podemos chamar de proletária, não pôde falar por si mesma, ainda não produziu obras, porque não teve acesso

¹ *Um romance de geração (comédia dramática)*, de Sérgio Sant'Anna, 1981 começa quando a festa terminou, depois que o "velório de Wladimir Herzog foi realizado nas livrarias de Ipanema, com coquetéis, batidinhas e salgadinhos". Ele vem depois das aberturas, das anistias, do palavrão liberado da novela das 8, do conseqüente e ainda não discutido esvaziamento da cultura brasileira. É um livro pós-sonho, com os pés fincados na desilusão. E, portanto amargo, e também cruel. Mas fascinante. (cf. ABREU, 1981, p. 97)

à cultura, ponto. Se tivesse tido esse acesso talvez acontecessem surpresas como as que ofereceu a primeira geração artística inglesa surgida do ensino democrático proporcionado pelo Partido Trabalhista e que deu origem a fenômenos inesperados como os Angry Young Men e os Beatles, ponto. Se no Brasil ocorresse um fenômeno semelhante de democratização da cultura e da criação, talvez se manifestasse na arte não as habituais seriedade e sisudez política da classe média, mas possivelmente um festim dionisiaco como o carnaval, ponto. Talvez a revolução brasileira, incluindo a revolução cultural, venha a ser como um samba enredo em que o povo, desfilando fantasiado pelas avenidas, em meio a batuques e danças orgiásticas, termine seu desfile diante do palácio do governo, exigindo o poder, ponto de exclamação!

Já o chamado realismo dos países onde a “revolução proletária”, entre aspas, triunfou, tem-se mostrado a mesma imposição de cima para baixo de um “padrão estético realista”, entre aspas, pequeno-burguês, ponto. Quando Kruchev nos presenteava com seus conceitos sobre pintura era igualzinho como se a gente ouvisse uma tia nossa falando, dois pontos, abre aspas: “Um quadro desses eu nunca poria na minha parede”, ponto e parágrafo.

ELA: - Uma lauda, Carlos. Você já passou de uma lauda.

ELE: (ignorando a interrupção) - Mas o que nos interessa aqui, a partir da sua pergunta, é a geração literária da classe média que produziu obras a partir do clima gerado pela ditadura militar, ponto. Aquela que, com suas obras, contestou o regime instalado no país em 64, ponto. Porque, neste sentido, fomos quase unânimes, ponto. Embora alguns tenham se mostrado mais tímidos do que os outros, não se ouviu falar de 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. Porque aí talvez tivéssemos alguma abordagem literária mais séria sobre a direita, o fascismo, o militarismo brasileiro, ponto. Este fascismo que todos trazemos mais ou menos dentro de nós, ponto de exclamação! Porque é cômodo demais colocar a culpa só neles, ponto. Ao que eu me refiro é um estudo de *dentro*, como Bernardo Bertolucci conseguiu em seus filmes, ponto. Pois é preciso que Bertolucci tenha uma boa componente fascista em seu sangue, em sua personalidade,

para criar tão belos personagens direitistas como os de *O Conformista* e o de *1900*, ponto. Aquela cena do enforcamento do gato em *1900*, dois pontos: é isso o fascismo e é preciso que Bertollucci o tenha no sangue, ponto de exclamação! Do mesmo modo que se diz que Chico Buarque de Holanda tem que possuir uma forte carga feminina para compor as belíssimas canções em que as mulheres se conjugam na primeira pessoa do singular, ponto e vírgula; canções que arrepiam os cabelinhos dessas mesmas mulheres em todo o Brasil, ponto. E eu queria era que alguém chegasse e reconhecesse, dois pontos: o fascismo sou eu, ponto de exclamação! Esta aqui, por exemplo, talvez seja uma peça de direita, ponto. Anarquista, talvez, mas de direita, talvez, ponto de exclamação! E, no seu final, quase uma pornochanchada política, ponto. Quem não gostar que se arranque, ponto e parágrafo.

(...)

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. Houve até um fenômeno apelidado de “boom literário brasileiro”, entre aspas, o que, quando nada, era indicador de um momento propício para escrever, ponto. Mas por que essa fertilidade, ponto de interrogação? Não seria porque os escritores, além de ocuparem um espaço aberto pela censura no teatro, cinema e música, teriam encontrado na ditadura um excelente ponto de referência, ponto de interrogação e parágrafo?

Um país miserável, repleto de injustiças sociais e dominado por algumas centenas de militares e mais civis sequiosos de subir e que se aliaram todos, em nome de uma “filosofia”, entre aspas, de desenvolvimento e segurança, ao capitalismo internacional, ponto. E que para conseguirem seus objetivos não hesitaram em lançar mão talvez da mais violenta repressão policial-militar que este país teve notícia, dois 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, com nossos rocinantes de papel, ponto. Nós, os escoteiros, fazendo a nossa boa ação do dia, espumando indignados o nosso ódio impotente, unindo-se aos nossos “irmãos”, entre aspas, trabalhadores, aos sofridos, aos miseráveis, aos perseguidos de todo o país, ponto de exclamação! Tínhamos algo contra o que lutar, sem muito risco, e os melhores motivos, ponto. E nos enchemos todos de bilis, escrevemos sem parar e com isso lavamos as nossas mãos, ponto. Mas eu não vou querer que você publique isso no seu jornal, a não ser que publique tudo, ponto por ponto, vírgula por vírgula, ponto e vírgula; é por isso que eu estou ditando assim, ponto. Porque se o seu jornal publicar apenas parte disso será pelos piores motivos, dois pontos: para justificar, ainda que em parte, o obscurantismo imbecil instalado no Brasil, ponto. Não. É ambíguo demais para uma matéria refundida por um *copy-desk*, ponto. Talvez, quem sabe, um dia, o teatro, ponto de interrogação? Ao teatro, além daquelas pessoas que vão em busca de confirmar “uma verdade”, entre aspas, que já “possuem”, entre aspas, e depois todos aplaudem e saem dali aliviados, vão também algumas pessoas que pensam, ponto. E a essas pessoas que pensam eu tentarei dizer que, além da rima, a relação entre a ditadura e a literatura talvez tenha sido como um jogo de gato e rato, ponto. Sem o gato o jogo não poderia continuar, para tristeza do rato, ponto. Se o gato fosse embora, talvez o rato andasse entristecido pela casa, sem destino a dar à sua vida, ponto. Seria como um Tom e Jerry sem o Tom, ponto. Nós talvez passemos a ser conhecidos como os “Órfãos da ditadura”, ponto de exclamação e parágrafo!

(...)

ELE: - Já disse. Ou o jornal publica tudo ou publica nada. E você vai me deixar concluir. Sim, tínhamos os melhores motivos para o nosso ódio, embora, às vezes, um ódio fabricado por encomenda ou, ao menos, que chegou na horinha certa para que pudéssemos exercer o nosso papel de escritores, ponto. Tínhamos uma bela carreira literária por construir, um lugar na sociedade que é o que aspiramos, nós, os caras da classe média, ponto. E não é à toa que a principal revista a veicular nossos trabalhos nos últimos anos chama-se nada mais nada menos que *Status*, ponto de exclamação e parágrafo!

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

(...)

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. Mas era também como se o filme real se passasse lá fora e nós apenas o reproduzíssemos numa cópia vagabunda, ponto. Pois só Deus, se Deus existe, sabe que ignomínia, se ignomínia existe, foi a morte do jornalista Wladimir Herzog, que se apresentou espontaneamente à polícia, na parte da manhã, para responder a um inquérito sobre a reorganização do Partido Comunista Brasileiro e à tarde estava morto, em nome dos ideais que ele defendia e o regime combatia, ponto. Mas aí é que está o meu ponto, garota, dois pontos: entre o Wladimir Herzog que foi morto numa cela do Exército e aquele que aparecia em nossos livros havia uma diferença de grau e substância,

ponto. Este último era apenas o personagem que nós, os escritores, precisávamos para manter acesa a “*nossa chama*”, a “*nossa fogueira*”, o JOGO, em maiúsculas, ponto de exclamação! O velório literário de Wladimir Herzog foi realizado nas livrarias de Ipanema, com coquetéis, batidinhas e salgadinhos, ponto de exclamação! E talvez essa “*Geração de 64*”, entre aspas, no íntimo esteja triste agora que o fim da festa se aproxima, ponto. Porque não teremos em quem botar as nossas culpas, teremos de olhar um pouco para nós mesmos, ponto e vírgula; para a nossa BABAQUICE, maiúsculas, ponto de exclamação e parágrafo!²

² Lemos esse texto acentuando o aspecto de jogo, de paródia que Sérgio Sant'Anna costuma fazer. A mescla de ficção e realidade no discurso da personagem-escritor Carlos Santeiro analisa sua geração, recuperando, via ficção, a personagem de *Confissões de Ralfo* e a literatura que esse Ralfo personagem representa.

O crítico de teatro carioca Antônio Martins é levado ao banco dos réus pelos desdobramentos criminais de suas relações suspeitas com Inês, uma jovem bela, misteriosa e manca. Ao tentar reconstituir retrospectivamente sua história, deixa abertas várias possibilidades contraditórias de interpretar o que se passou.

Teria ele sido vítima de uma armadilha elaborada pelo artista plástico Vitorio Brancatti, protetor e possível amante de Inês? Estaria ele próprio falando a verdade sobre seu relacionamento com a moça?

Misturando trama policial e um erotismo insólito numa narrativa que contam em si sua própria crítica, *Um crime delicado* expõe de modo sutil os atritos entre arte e crítica como dois modos distintos e possessivos de representação da vida.



ISBN 85-7164-653-8



9 788571 646537

UM CRIME DELICADO

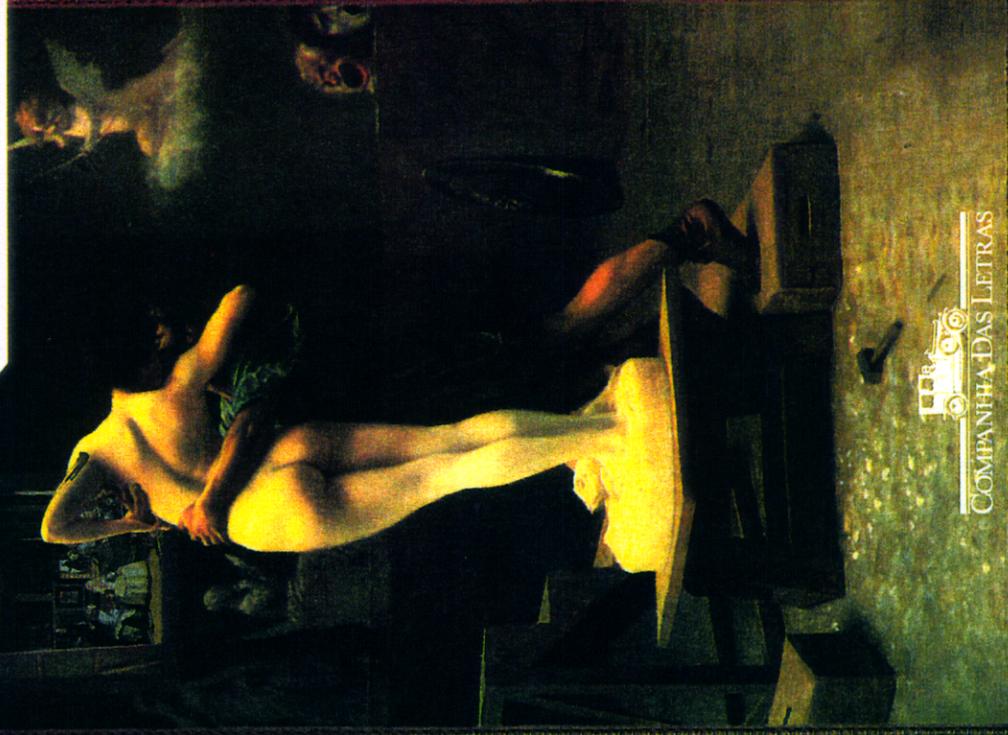
SÉRGIO SANT'ANNA

COMPANHIA DAS LETRAS

SÉRGIO SANT'ANNA
UM CRIME

Delicado

R O M A N C E



COMPANHIA DAS LETRAS



XVI. As Damas de Honor ou As Meninas.





REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia de Sérgio Sant'Anna

SANT'ANNA, Sérgio. *Notas de Manfredo Rangel, repórter* (a respeito de Kramer). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

_____. *O sobrevivente*. Belo Horizonte: Estória, 1969.

_____. *Confissões de Ralfo; uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1988.

_____. *Simulacros*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1992.

_____. *Circo*; poema permutacional para computador, cartão e perfuratriz. Belo Horizonte: Quilombo, 1980.

_____. *Um romance de geração*; comédia dramática em um ato. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1988.

_____. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro: contos*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *Junk-box (uma tragicomédia nos tristes trópicos)* Rio de Janeiro: Anima, 1984.

_____. *Amazona: novela*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *A tragédia brasileira: romance-teatro*. Rio de Janeiro: Guanabara S.A., 1987.

_____. *A senhorita Simpson: histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Breve história do espírito: três histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *O monstro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia da Letras, 1997.

- _____ . Contemplando as meninas de Balthus. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1988.
- _____ . Alguma coisa sobre a fala na literatura (texto não publicado).
- _____ . A catedral minimalista: ensaio. *Jornal do Brasil*, 07/02/1987.

Bibliografia sobre Sérgio Sant'Anna

- ABREU, Caio Fernando. Depois do sonho. *Veja*, São Paulo, 08-04-1981, p. 97.
- ABREU, Caio Fernando. Um ficcionista original; algo assim como João Gilberto cantando. *Isto é*, São Paulo, 08-09-1982, p. 9.
- ABREU, Caio Fernando. Uma ferosa amazona. *Revista Around*, São Paulo, maio de 1986.
- ANTUNES, Nara. Discussão: dizer e não dizer. *Jornal de Brasília*, Brasília, 19-09-1982.
- ÁVILA, Carlos. Sant'Anna põe fogo no circo. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 18-10-1980.
- BENTES, Ivana. O desejo preso entre quatro paredes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19-02-1994, p. 3.
- BENTES, Ivana. O escritor é um criminoso domesticado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19-02-94.
- BRAIT, Beth. Romance/Teatro de Sérgio Sant'Anna. No palco, o Brasil. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 1º-08-1987.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Um olho de vidro*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- BRUNO, Haroldo. *Novos estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- CANÇADO, José Maria. Caçador zen da perfeição. *Leia*, São Paulo, abril de 1986, p. 36.
- CANÇADO, José Maria. O circo voador da literatura - entrevista. *Leia*, São Paulo, março de 1987, p.16-18.
- CANÇADO, José Maria. Terrível parábola. *Veja*, 14 de dezembro de 1977, p.127.

- CARLLE, Ricardo. Sérgio Sant'Anna domina a simulação. *Zero Hora*, PortoAlegre, 05-07-1992, p.2.
- CASTELLO, José. Rasteiras inesperadas. *Isto é*. São Paulo, 18-06-1997, p. 107.
- CASTELLO, José. Sant'Anna Aprisiona-se no cárcere da linguagem. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02-08-1997, p.22.
- COUTO, José Geraldo do. As molecagens de um narrador. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1º-06-1997, p.11.
- COUTO, José Geraldo. Sant'Anna quer conciliar o rigor e as trevas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12--10-91.
- EMEDIATO, Luiz Fernando. Ralfo está à sua espera. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 06-03-1988, p.5.
- EMEDIATO, Luiz Fernando. Vanguarda e prazer. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 04-05-1986, p. 8.
- FERNANDES, José Carlos. Um criminoso na cidade. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 06-11-1997, p. 2.
- FIGUEIREDO, José. A arte e a crítica sob suspeita. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 de maio de 1987. p.6.
- FIGUEIREDO, José. Dionísia, Amazona, Diana: a nova mulher, dona da própria história. *O Globo*. Rio de Janeiro, 06-04-1986.
- GRAÇA, Antonio Paulo. A pátria de papel.; Literatura brasileira nos nos 80. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30-05-1987, p. 5.
- HELENA, Lúcia. A personagem feminina na ficção brasileira nos anos 70 e 80. *Organon*, Porto Alegre, 16/1989, p. 100-112.
- HEYNEMANN, Liliane. A tragicomédia chamada Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de julho de 1987, p.8.
- HILBERT, Telma Maria Remor. *Confissões de Ralfo: um romance de geração*. Florianópolis: Dissertação de Mestrado, 1990.
- HILBERT, Telma Maria Remor. *Confissões de Ralfo: um romance de geração*. Florianópolis, Dissertação de Mestrado, 1990.
- HOHLFELDT, Antônio. Autobiografia fragmentada. *Isto é*. São Paulo, 24-10-1984.
- HOHLFELDT, Antônio. O adensamento do problema. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15-04-1978.

- HOLANDA, Heloísa Buarque de. A luta dos sufocados e o prazer dos retornados. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13-02-1982, p. 10.
- LAFETÁ, João Luiz. A respeito de Ralfo, farsante. *Movimento*, s. l. , 08-09-1975, p. 23.
- LIVROS; Obra de vanguarda, sem gênero literário definido, *Um romance de geração*, de Sérgio Sant'Anna. *Jornal de Brasília*, Brasília, 11-04-1981, s. p.
- LOSNAK, Marcos. Colocando lenha na fogueira das vaidades. *Folha de Londrina*, Londrina, 18-08-1997, p. 6.
- LUIZ, Maksen. Esboço de uma proposta inovadora. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20-09-1984, s. p.
- MACHADO, Maria Lucia. A mesma atração, na teoria e na prática. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 23-01-1978.
- MAINARDI, Diogo. Mais do mesmo. *Veja*, São Paulo, 14-05-1997, p. 138 e 139.
- MARINO, Alexandre. Duelo de ambigüidades. *Correio Brasiliense*, Brasília, 26-06-1997, p.2.
- MARINO, Alexandre. Sérgio Sant'Anna: entrevista. *Correio Brasiliense*, Brasília, 08-06-1997, p. 2.
- MARTINS, Wilson. A metáfora teatral. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º-08-1981, Caderno B, p. 11.
- MARTINS, Wilson. Um romance de geração. *World Literature Today*, University of Oklahoma, USA, Winter 1982.
- MAUAD, Isabel Cristina. A voz feminina de Sérgio Sant'Anna. *O Globo*. Rio de Janeiro, 05-04-1992.
- MENDES, David Franca. Grandiosas e banais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09-11-1991, p. 3.
- MORAES NETO, Geneton. Sob o domínio da depressão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1988, p. 10.
- MORICONI Jr., Italo. Um filho esperto do "boom". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18-03-1986, p 10-11.
- MOTTA, Nelson. O grande romance de uma geração, de várias, de muitos de nós: um emocionante vôo da criação escrita. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12--05-1981.
- MOTTA, Nelson. Os grandes e os novos artistas, juntos de novo, buscando a luz. *O Globo*, Rio de Janeiro, 07-06-1981, p.9.

- MOURA, Rodrigo. Sérgio Sant'Anna vai ao cinema. *Revista Palavra* nº 1, abril 1999, p. 108-111.
- NOLL, João Gilberto. A paródia de uma paródia. *Opinião*, s. l. , 12-09-1975.
- NUNES, Benedito. Sérgio Sant'Anna - Confissões de Ralfo. *Colóquio/Letras*, Lisboa, nº 29, janeiro 1976, p. 101.
- OLIVEIRA, José Carlos. Viva a ironia. *Jornal do Brasil*, 15-01-68, s.p. *Palavra*. Número 1, Abril 1999, p. 108.
- PANIAGO, Paulo. Um escritor no alto da profissão. *Jornal de Brasília*. Livros/Lançamento. Brasília, 29-05-1997. p.6.
- POMPEU, Renato & SANT'ANNA, Sérgio. A resenha-diálogo. *Folhetim*, São Paulo, 19 de setembro de 1992, nº 296, p. 6-7.
- SALGADO, Márcio. Imponderável presença. *A Tarde*, Salvador, 27-02-1993.
- SANDES, José Anderson. Jogo de palavras em busca das verdades da vida. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 10-06-1997, p. 1.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Super-Ralfo. *Veja*, São Paulo, 10-09-1975.
- SANT'ANNA, Sérgio. O criminoso delicado volta ao local dos primeiros crimes. *Suplemento*, Belo Horizonte, agosto de 1987, p. 10--11.
- SANTIAGO, Silviano. Para apetites apurados. *Isto é*. São Paulo, 09-04-1986, p.79-80.
- SANTIAGO, Haroldo. A ingrata tarefa de montar Sérgio Sant'Anna. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13-07-1988, s. p.
- SANTOS, Luís Alberto Brandão. *O tempo*, Belo Horizonte, 1º-06-97, p. 9.
- SANTOS, Luís Alberto Ferreira Brandão. *Um olho de vidro; a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, Dissertação de Mestrado, 1992.
- SCHIPPER, Liana Pérola. Nossa novela. Belo Horizonte: Suplemento literário nº 1.035, 09-08-1986, p.6.
- SILVA, Deonísio da. Uma novela e seis contos que deslumbram. *Jornal da tarde*, São Paulo, 11-03-1989.
- SILVERMAN, Malcolm. A tragédia brasileira. *World Literature Today*, Norman, University of. Okhahoma, USA, Spring 1988.
- SILVERMAN, Malcon. *Moderna ficção brasileira - 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p.278-310.

- SUKMAN, Hugo. Manifesto da geração rebelde. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18-06-1995.
- SUSSEKIND, Flora. Romance 87: a nova desordem. *Leia*, São Paulo, julho de 1987.
- TEIXEIRA, Jerônimo. Só as histórias de amor são mentirosas; *O monstro*, do escritor carioca Sérgio Sant'Anna, reúne três contos em que nunca se sabe onde está a verdade. *Zero Hora*, Porto Alegre, 02-03-1994, p. 5.
- TRIGO, Luciano. O monstro com face humana. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13-02-1994.
- VIEIRA, Luís Gonzaga. Sérgio Sant'Anna - verso e prosa. Belo Horizonte: *Suplemento Literário* nº 1.030, 05-07-1986, p. 6.
- VIEIRA, Luís Gonzaga. Um romance de geração. Belo Horizonte: *Suplemento literário* nº 933, 18-08-1984, p. 6.
- VIEIRA, Nelson H. Identity in Portuguese and Brazilian Literature. *Proceeding of a Mini Conference University of Pittsburg*, October 2, 1982.
- VIEIRA, Nelson H. Sérgio Sant'Anna: o espetáculo não pode parar. *Brasil/ Brazil*. Revista de literatura brasileira nº 8, ano 5, 1992, p. 80-92.
- VIEIRA, Solange da Venda. *Confissões de Ralfo: Trocando figurinhas com o leitor* Niterói: Universidade Federal Fluminense, Dissertação de Mestrado, 1993.

Bibliografia teórico-crítica

- ALMEIDA, Tereza Virgínia de. *A ausência lilás da Semana de Arte Moderna: o olhar pós-moderno*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2ª. ed. São Paulo: Unesp, Hucitec, 1990.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1993.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva S.A., 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. *Tela total*. Porto Alegre: Sulina, 1997.

- BHABA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BRUNEL, Pierre. (Org.) *Dicionário de mitos literários*. Brasília: UNB/José Olympio, 1988.
- BRUNER, Jerome. The Narrative Construction of reality. *Critical Inquiry*, 18/01/1991.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CHALLUB, Samira. Org. *Pós-moderno &: artes plásticas, cultura, literatura, psicanálise, semiótica*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- CHIAMPI, Irlemar. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, ABRALIC, Rio de Janeiro, nº 3, 1996, p. 75-85.
- CHIAPPINI, Ligia e AGUIAR, Flávio. (orgs.) *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário de política cultural*. São Paulo: Iluminuras Ltda., 1997.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 3 ed., 1996.
- CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- DÄLLEMBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris: Seuil, 1977.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- ECO, Humberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ECO, Umberto. Pós-escrito a *O nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Motiz S.A., 1969.
- GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. Rio de Janeiro: FGV, 1976.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

- Gragoatá, nº 1. Rio de Janeiro: UFF, 1996.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Ed., 1997.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1994.
- HOHLFELDT, Antônio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. (org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: The metaficcional paradox*. New York and London: METHUEN, 1980.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- KAYSER, W. *Fundamentos da interpretação e da análise literária*. São Paulo: Saraiva, 1948.
- KOTHE, Flávio Rene. *A narrativa trivial*. Brasília: UNB, 1994.
- KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- LE GRAND, Eva. *Séductions du kitsch*. Québec.
- LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre - l'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Seuil, 1980..
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a dimensão utópica*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- PERLOFF, Marjorie. *Postmodern Genres*. Norman and London: University of Oklahoma Press, 1989.
- PESSOA, Fernando. *Obras completas de Fernando Pessoa: Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1986

- RAMA, Angel. Problemas y perspectivas dela critica literaria latinoamericana. In: *La novela latino americana 1920-80*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- ROSE, Margaret. *Parody, ancient, modern and post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- SÁ, Nelson de. *Divers/idade - um guia para o teatro dos anos 90*. SãoPaulo: Hucitec, 1997.
- SANTIAGO, Silviano. *O narrador pós-moderno*. Revista do Brasil nº 9, Rio, p. 4-13, 1986.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Afrontamento, 1994.
- SARAMAGO, José. O autor como narrador. *Cult – Revista Brasileira de literatura*. São Paulo: Lemos, Ano II, nº 17, 1999, p. 25-27.
- SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- SCARPETTA, Guy. *L'âge d'or du roman* Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1996.
- SCARPETTA, Guy. *L'impureté*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1988.
- SILVEIRA, Berta Rodrigues (trad.) *Marcel Duchamp*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- WAUGH, Patrícia. *Metafiction - The theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: METHUEN, 1984.
- WHITE, Hayden. *Meta-história. A imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1992.