



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

DO ROMANCE AO TEATRO

**A teatralidade como recurso para a representação na obra de Sérgio
Sant'Anna**

(Dissertação em 1 prólogo, 4 atos e 1 epílogo)

Gleiser Mateus Ferreira Valério

Brasília, maio de 2008



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

Gleiser Mateus Ferreira Valério

DO ROMANCE AO TEATRO
A teatralidade como recurso para a representação na obra de Sérgio
Sant'Anna

(Dissertação em 1 prólogo, 4 atos e 1 epílogo)

Orientador: Prof. Dr. André Luis Gomes

Brasília, maio de 2008

Gleiser Mateus Ferreira Valério

DO ROMANCE AO TEATRO
A teatralidade como recurso para a representação na obra de Sérgio
Sant'Anna

(Dissertação em 1 prólogo, 4 capítulos e 1 epílogo)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Literatura.

Área de Concentração: Representação na Literatura Contemporânea.

Orientador: Professor Doutor André Luis Gomes – (UnB-TEL)

Comissão Examinadora:
Professor Doutor André Luis Gomes (UnB-TEL) –
Presidente.

Professora Doutora Luciene Azevedo (UFU) –
Membro.

Professora Doutora Regina Dalcastagnè (UnB-TEL) –
Membro.

Professor Doutor João Vianney Cavalcanti Nuto
(UnB) – Suplente.

Brasília, maio de 2008

*À minha família pelo total apoio nesses
anos de pesquisa.*

Agradecimentos

Gostaria de expressar minha gratidão a todas as pessoas que, de alguma maneira, contribuíram para a realização deste trabalho. A todos o meu sincero: Obrigado!

A Sérgio Sant'Anna pelo apoio nesses dois anos de pesquisa. Pelos comentários, pela entrevista e minha total admiração de sua competência enquanto autor.

Ao professor André Luís Gomes, por ter acreditado em meu potencial e por conduzir firmemente o trabalho. A confiança de que poderíamos produzir uma bela pesquisa.

À Regina Dalcatagnè pelo profissionalismo e competência com que me acompanhou durante o mestrado. Pelos ensinamentos e por ser um exemplo, e ainda por ter aceitado ser parte da banca examinadora.

Aos professores do TEL pela grande contribuição à minha formação.

Aos membros do departamento que, de certa maneira, auxiliaram nos momentos de dúvida, Dora e Jaqueline.

À Luciene Azevedo e João Vianney Cavalcanti Nuto não apenas pelo auxílio teórico, mas pela participação em minha banca examinadora.

Ao amigo Anderson por sua paciência, perseverança e por acreditar em mim nos momentos em que mesmo eu tinha dúvida. Sou eternamente grato

Aos amigos Ana Carolina (Carol) e Rodrigo, não somente por serem presenças constantes em minha vida, mas por terem me mostrado o momento certo de não desistir.

Aos amigos que, indiretamente, foram a força necessária para a superação dos obstáculos: Allan, Gabriela, Wesley, Fábio, Ludmilla e Daphne.

Aos meus pais Vanilda e Juarez por tudo que fizeram em minha vida e por serem os grandes apoiadores de minha pesquisa.

Aos meus irmãos que se tornaram uma força extra nas dificuldades: Daniela, Juarez Júnior e Katlen.

Ao ensino público brasileiro que me proporcionou uma educação de qualidade da pré-escola à pós-graduação. Minha credibilidade na melhoria e em um Brasil que somente crescerá por meio de uma escola que forneça os subsídios necessários para que os alunos sejam cidadãos ativos.

A Deus, por permitir que eu chegasse até aqui.

Sumário

Resumo	viii
Abstract	ix
Prólogo.....	11
Sobre a contemporaneidade e a formação da narrativa.....	12
A representação e a teatralidade.....	13
Sérgio Sant’Anna e a teatralidade como fonte da representação.....	15
Primeiro Ato – Para uma estética da representação: primeiras percepções dos elementos teatrais nos romances de Sérgio Sant’Anna.....	19
1.0 O conceito de representação e seus desdobramentos na contemporaneidade.....	20
1.1 A representação e a personagem contemporânea.....	23
1.2 A representação da personagem e a ordem do Simulacro.....	26
2.0 As personagens simulacro.....	28
2.1 Representação, performance e engajamento.....	31
3.0 O romance híbrido e a teatralização da representação.....	34
3.1 As influências teatrais e suas conseqüências para as obras de Sérgio Sant’Anna: Robert Wilson e Antunes Filho.....	38
Segundo Ato – <i>Simulacros</i> e as personagens simulacro.....	45
1.0 <i>Simulacros</i> e as máscaras narrativas.....	46
2.0 O conceito de simulacro e a representação contemporânea em Sérgio Sant’Anna.....	47
3.0 <i>Simulacros</i> e o início do processo de teatralização da representação.....	51
3.1 As máscaras de <i>Simulacros</i> e os nomes dados às personagens como elemento da teatralização da representação.....	54
Terceiro Ato – O romance em um único ato (não encenável): crítica intelectual e o teatro político e de Brecht como fonte da representação.....	64
1.0 O único ato (não encenável) e o romance de Geração.....	65
2.0 “Ele” e “Ela” e a representação teatralizada.....	69
3.0 O intelectual e a ironia como crítica da ditadura.....	73
4.0 O teatro político brasileiro, Brecht e a crítica ao Engajamento.....	77

Quarto Ato – O romance-teatro e as inserções da temática rodrigueana em <i>A tragédia brasileira</i>	84
1.0 A influência de Antunes e a teatralidade na figura do diretor.....	85
1.1 O conceito de tragédia e o teatro de Nelson Rodrigues.....	88
1.2 Vida e morte de Jacira: inserções da temática e da linguagem rodrigueana em <i>A tragédia brasileira</i>	89
2.0 – O romance em três atos.....	95
2.1 A representação como encenação e as personagens de <i>A tragédia brasileira</i>	98
2.1.1 A figura do Autor-Diretor e as considerações finais sobre o romance-teatro.....	103
Epílogo	106
O estilçamento da realidade e o conceito de teatralização da representação nas personagens de Sant’Anna: considerações finais.....	107
Os espíritos malfazejos, titereiros ou diretores teatrais de Sant’Anna.....	109
A teatralidade e seus possíveis desdobramentos.....	111
Bibliografia	113
Anexo	120

Resumo

Ao ler a narrativa brasileira contemporânea temos a impressão de que o terreno em que estamos encontra-se cada vez mais escorregadio. Os autores buscam exprimir a dificuldade de escrever por meio de obras que se mostram menos lineares e que jogam de maneira extremamente irônica com os elementos narrativos. Uma forma de se entender essa nova produção é discutir, durante a análise, as questões que se referem à estética da representação na literatura. Porque essas obras se diferenciam tanto das de períodos anteriores, conceitos como os de pós-modernidade e de descentramentos da identidade são chave para explicação de um texto fragmentado, metaliterário. A representação precisa ser estudada desde o conceito de mimese aristotélica ao momento atual no que chamamos ordem do simulacro, da performance ou mesmo da teatralidade, fundamentais para se interpretar a criação do texto literário. Essa associação entre a narrativa e o teatro resulta em textos altamente híbridos no que tange sua composição, que mesclam os gêneros literários com a finalidade de se por em xeque as questões sobre representação. Trata-se de uma maneira irônica de se estruturar os elementos narrativos, transformando o livro num campo em que ocorre o embate entre as mudanças sofridas pela literatura e a necessidade de se compor uma obra.

Para a pesquisa, escolheu-se o autor brasileiro Sérgio Sant'Anna, não somente por sua importância no quadro literário atual do país, mas por suas obras que refletem claramente os posicionamentos sobre a representação contemporânea e como ela resulta na teatralidade. Por meio da influência do teatro, o autor transforma o ambiente de seus livros num local no qual se pode discutir ironicamente o fazer literário e as próprias questões sociais, até porque representar visa um olhar sobre a sociedade. Dentre a vasta produção, de 1969 aos dias atuais, escolheu-se três obras como principais para a análise: *Simulacros* (1975), *Um romance de geração* (1981) e *A tragédia brasileira* (1987). Decidimos por esses livros não somente por apresentarem uma certa continuidade e amadurecimento do processo de teatralização, mas por comporem um ciclo na escrita de Sant'Anna, percorrendo mais de uma década de obras lançadas, bem como de um período brasileiro conturbado e significativo para se entender a posição da arte e dos artistas: a ditadura militar no Brasil (1964-1985).

De um passo ainda inicial no teatral, jogando ainda de maneira tímida, *Simulacros* faz de seus personagens máscaras de tipos sociais. O conceito de simulacro não apenas explica, mas faz com que compreendamos um ambiente na obra que transforma as ruas em palco no qual os “atores do cotidiano” atuarão. Trata-se de algo que denominamos romance-laboratório, um primeiro passo do teatral, algo que se desenvolverá em *Um romance de geração* e seu único ato (uma comédia dramática) não encenável. Ainda jogando com os estereótipos, a obra apresenta discussões sobre o intelectual, bem como a influência do teatro político brasileiro sendo criticado pela personagem central. Já em *A tragédia brasileira*, não há mais uma relação simples entre o dramático e o narrativo, mas o que Sant'Anna denomina um romance-teatro, analisado por meio da figura do autor-diretor. A influência da temática teatral brasileira se apresenta presente em uma relação direta com o ambiente das tragédias de Nelson Rodrigues.

Palavras-chave: teatralidade, representação, hibridismo, performance, metaliteratura, romance-teatro.

Abstract

Reading the Brazilian contemporary narrative, we might think the ground we are on is more and more slippery. The authors seek to express the troubles in writing throughout texts characterized by less linearity in contrast with tradition and by the mode they ironically play with the narrative elements. A path to understand such production is to discuss, during analysis, the problems related to the aesthetics of representation in literature. Due to such books be so different from the ones published in previous periods, concepts like postmodernity and identity displacements are the keys to explain why such texts are so fragmented, tending to metaliterature. Thus, representation must be reviewed from the Aristotle's *mimesis* concept to the current moment which we call the order of the simulacrum, performance or theatricality, important to interpret the creation of literary texts. The association between narrative and theater results hybrid texts which mix the literary genres aiming to question the representation issues. It consists in an ironical way of structuring narrative elements, turning the book into a field in which the changes suffered by literature and the urge to write a novel struggle.

We chose Sérgio Sant'Anna's novels for the *corpus* not only due to his importance to the current Brazilian literary field, as for his narratives clearly reflect the theatricality in the discussion of the concept of representation. Influenced by the theatrical methods, the author turns his books space into a place where it is possible to ironically discuss the literary creation and the social issues, for the act of representing aims to elaborate a view over the society. Within Sant'Anna's vast production three narratives were drawn for the analysis: *Simulacros* (1975). *Um romance de geração* (1981) and *A tragédia brasileira* (1987). We decided for the referred books not only due to the continuous development in the process of theatricalization they represent, but because they compound a cycle in Sant'Anna's writing in a meaningful and disturbed period of Brazilian recent history to understand the position of the artists and the art itself: the military dictatorship (1964-1985).

From an initial step in the theatrical, timidly playing with it, *Simulacros* turns its characters into social types masks. The concept of simulacrum explains how the narrative ambience transforms the streets into stages in which the "everyday actors" play its roles. It consists on a laboratory-novel, a first step of the theatrical which will be developed in *Um romance de geração* and its non-playable one and only act (a dramatic comedy). The novel, still playing with stereotypes, presents a discussion about the position of the intellectual, as well as the range of the influence of the Brazilian political theater. On its turn, *A tragédia brasileira* does not invest on a simple relation between the dramatic and the narrative, but it shows what Sant'Anna calls a theater-novel, analyzed by the author-director. The influence of the Brazilian theater is present on an evident relation with the ambience of Nelson Rodrigues' tragedies.

Keywords: theatricality, representation, hybridity, performance, metaliterature, theater-novel

Mas aqui nesse texto, há palcos de verdade e uma parte de “não ficção”. Estaremos agora, diante de um novo realismo da literatura brasileira? Um novo realismo que assume uma forma fragmentária? Pois está difícil, hoje em dia, não escrever em fragmentos. Porque a realidade, cada vez mais complexa, também se estilhaçou. Principalmente, para um cara que desenraizou como eu. Não existe uma cidade que seja *minha cidade*. Não existe uma família que seja *a minha família*. E minhas vivências, agora aqui no Rio de Janeiro, são cada vez mais diversificadas e fragmentárias em termos de pessoas, lugares, etc. Mas João Gilberto rege as muitas partes, contrapontos, deste concerto.

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

Prólogo

Sobre a contemporaneidade e a formação da narrativa

O que acontece na obra contemporânea visto que, a cada leitura, temos a ligeira impressão de perdermos o controle sob a narrativa? Como um terreno escorregadio, por vezes fragmentado, mas acima de tudo, sem uma linearidade para que nos apoiemos em uma sucessão de fatos com ligação com a impressão de continuidade. Seria incoerência ou a cada dia o leitor também se encontra predisposto a uma leitura digamos mais complexa? Pelo fato de vivermos em um mundo que se transforma e se modifica diariamente, onde a velocidade e o tempo se tornaram inimigos do homem, talvez a melhor resposta para se compreender essa literatura esteja nessa nova forma de escrever a narrativa que já não se mostra predisposta às repostas fáceis para nossas questões.

Nesse campo a Literatura se destaca pelo fato de não somente não nos oferecer uma resposta eficiente, mas tornar a escrita um local de se posicionar e criticar a sociedade. Esse leitor da nova forma de narrativa tem que estar a par da obra que lerá. Perda da linearidade é apenas um dos fatores, mesmo porque, o leitor contemporâneo tem que estar disposto a ser levado pela narrativa a questionar a si e seus conceitos. Com isso, não se visa somente fragmentar, mas colocar em xeque a visão de mundo que temos no momento em que abrimos as páginas de um livro, mesmo porque a moderna teoria literária está indissolúvelmente ligada às crenças políticas e aos valores ideológicos de nossa época (EAGLETON, 2003:268).

Para Foucault (1996) o discurso é dado por nós, e por meio dele expomos nossa maneira de pensar a realidade. Claro, ainda citando o autor, em meio à atualidade, esse discurso se encontra cercado de lacunas, a serem preenchidas pelo autor e pelo leitor. Pensando a relação da obra com o mundo, esses espaços criados pela narrativa não apenas expõem a necessidade de se participar na construção da obra, mas reflete um elemento ainda mais importante: aquele que escreve.

È a partir dessa visão, normalmente unilateral, que procuramos apreender a obra. Por meio de apenas um olhar que somos conduzidos pela narrativa e é por ele que compreendemos o texto. Dentro da economia textual quem possui essa “voz” é a figura do narrador, e é esse elemento da escrita textual que o autor utiliza para desenvolver o enredo. Contudo, por ser criado por um homem, dotado de conceitos (e porque não dizer

preconceitos), esse narrador não pode ser considerado isento de também refletir uma opinião.

As lacunas do texto que cita Foucault podem ser interpretadas pelas faltas, ausências e silêncios que o escritor produz ao compor uma obra. Pensando a realidade literária brasileira contemporânea, digamos que esse perfil do escritor seja do homem branco, supostamente heterossexual, de idade adulta, considerado “são” no que tange sua saúde e não possuindo necessidades especiais¹. Esse é a realidade que englobaria o autor de nossa sociedade. Dentro desse quadro fechado do qual é parte, a ausência de determinados grupos acaba sendo uma realidade. Não por preconceito do autor, puramente, mas por ser parte de uma realidade socioeconômica repressora e limitadora. Desta forma, não é de se estranhar essa unilateralidade da obra.

Muitos autores procuram diferentes maneiras de se apresentar o mundo por meio de seu texto, e nele refletir sobre sua realidade. A obra é esse campo no qual vários elementos se confluem para gerar a representação. A fragmentação, a “perda de controle”, essa percepção das variedades de discurso são partes das várias visões teóricas que o autor contemporâneo precisa pensar ao compor. Seria ingenuidade, durante a escrita, ignorar os vários fatores que englobam o fazer literário atual, e se tentar uma obra da arte pela arte.

Cada autor buscará uma forma diferente de produzir seus livros em meio a esse momento. Alguns apelarão para um narrador irônico, que dialoga com o leitor e explicita suas escolhas durante a leitura, outros procurarão jogar com os preconceitos do indivíduo, mas um elemento podemos considerar chave para todos: utilizarão das várias possibilidades que a economia textual oferece para a escrita do texto.

A representação e a teatralidade

Para se pensar essas escolhas do autor para a escrita do seu texto, não se pode ignorar um conceito fundamental para a criação literária – a representação. Por meio dessa

¹ Para esse questionamento, merece nota o trabalho desenvolvido pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília e coordenado pela professora doutora Regina Dalcastagnè. Trata-se de uma pesquisa realizada por anos, formada por vários subgrupos que abordam questões sobre a personagem do romance, poesia e do teatro. Destaca-se também um dos primeiros resultados lançados na edição nº 26 da *Revista de estudos em literatura brasileira e hispano-americana contemporânea* que trouxe os primeiros dados estatísticos sobre algumas inquietações e silêncios percebidos pela pesquisa e constatada nos romances – o *corpus* abrangia os romances escritos na década de noventa e início do século XXI da três maiores editoras no momento: Rocco, Companhia das Letras e Record.

leitura realizada da realidade que o autor desenvolve os elementos narrativos. Desde o conceito inicial do termo, pela idéia de mimese aos novos questionamentos que dialogam e questionam esse posicionamento, várias são as visões sobre a representação no texto. Não se procura a intenção de imitar a realidade (visto ser impossível pelo fato da obra expor essa unilateralidade em sua criação), mas de discutir as formas que o autor busca para representar o mundo – pelo menos aquele do qual tem conhecimento – por meio da escrita. È como afirma Compagnon: a finalidade da *mimesis* não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real (COMPAGNON, 1999: 110).

Partindo desse ponto de vista, o capítulo 01 tem por finalidade apresentar as diversas possibilidades sobre o conceito de representação e seus desdobramentos na contemporaneidade. Do conceito de Aristóteles em *Arte poética*, primeiro momento em que se propôs discutir uma estética literária, passando por visões políticas, sociais, psicanalíticas, enfim, por várias hipóteses de questões das humanidades, procuraremos apresentar uma teoria para a representação. Desde já, antecipa-se o fato de ser impossível um resultado que abarque todas as possibilidades que um conceito tão amplo possa oferecer, mas procurar perceber as idéias que se repetem e nos fornecem uma possibilidade de interpretação para algumas obras recentes.

Dentre as várias análises da representação, enfocaremos-nos na personagem. È nesse elemento fundamental da escrita que as discussões sobre o termo se desenvolverão. Partindo de conceitos como verossimilhança, o “outro”, o lançar o olhar sobre o espelho, analisaremos as novas formas de se compor a personagem, bem como das novas possibilidades da criação em meio a um contexto de pós-modernidade e a hipótese de se pensar uma ordem do simulacro para alguns autores contemporâneos, visto encontrarmos, quase como uma freqüente, a utilização de uma narrativa fortemente marcada pelo irônico e pelo metaliterário no que se refere à criação literária.

Para se entender essa construção da personagem por meio do simulacro, a discussão refletirá sobre algumas escolhas do autor contemporâneo. Por meio de tipos, estereótipos e uma caracterização exageradamente explícita da representação, a obra nos apresenta não seres tão verossímeis durante a leitura, mas que discutem sua própria composição. O texto se volta para uma leitura marcada pela metaliterariedade para refletir sobre as dificuldades

de se criar uma personagem na atualidade, fruto, dentre outros fatores, das discussões sobre o discurso e a realidade comentadas anteriormente.

A representação se estruturaria de maneira tal que levaria a personagem a agir como um ator dentro da narrativa. A teatralidade é uma hipótese para marcar essa nova forma de criação da personagem. Mais que apenas representar um elemento real, o jogo que se cria é próximo de uma encenação, a obra se tornou um palco do qual os atores agem sob o olhar de um diretor (esse o narrador do livro ou alguma personagem que reflete a intenção do autor). Não apenas no que tange a teatralização na composição, a idéia de performance, partindo das teorias de Azevedo (2005), servirá de base, visto ela abarcar a análise de alguns autores brasileiros mais jovens como Marcelo Mirisola e André Sant’Anna. O foco da pesquisa não será, necessariamente, essa nova forma de se pensar a representação, mas o que a autora discute como início do processo de performance em escritores como Sérgio Sant’Anna e Clarice Lispector, o que interpretaremos pelo conceito de teatralidade.

As análises partem não apenas da representação, mas da própria estrutura do livro. Por meio de personagens/atores temos a hipótese de início da teatralidade, mas no estilo adotado por alguns autores, encontramos um momento de mescla de características de dois dos principais gêneros literários: o dramático e o épico – nesse caso representado pelo romance. As diferentes estéticas de escrita do texto se interrelacionam para criar uma obra que podemos considerar mais “aberta” partindo dos conceitos de Rosenfeld (2006), ou como denominaremos, híbridas em sua produção.

Sérgio Sant’Anna e a teatralidade como fonte da representação

Por apresentar uma produção que joga com elementos do teatral, Sérgio Sant’Anna foi escolhido como autor do *corpus* da análise. Suas obras são representativas do que Eagleton (2005) denomina terreno escorregadio no qual a narrativa contemporânea se encontra. Não temos a impressão de um “chão firme” durante a leitura de seus textos, mas ao contrário, que somos levados o tempo todo a questionar as escolhas realizadas pelo autor por meio de seu narrador profundamente irônico.

Dentre as várias obras do autor, visto produzir em um período que vai de 1969 com seu primeiro livro de contos *Os sobreviventes* aos dias de hoje, três foram escolhidas como fundamentais em sua teatralização: *Simulacros*, *Um romance de geração* e *A tragédia*

brasileira. Não somente na composição da personagem, mas também, pelo uso de recursos típicos da dramaturgia e a clara influência de alguns dramaturgos que Sant'Anna cria livros que possuem um teor híbrido em sua composição.

Os três livros escolhidos são chave para se pensar o teatral, mas estão incluídos em uma questão ainda maior, são parte de um ciclo de obras do autor e ainda estão inseridas uma realidade brasileira de destaque para a interpretação: a ditadura militar no Brasil (1964-1985). Tratam-se de três momentos diferentes do quadro político social brasileiro. *Simulacros*, de 1975, é escrito em meio ao fim da grande repressão ditatorial de 1970, o governo Médici e o AI5. Com a leitura, percebemos um olho sempre a seguir as personagens, da mesma forma que o brasileiro se encontrava por parte dos censores que perseguiram e censuravam as artes no país. O olho de PhD é uma metáfora da perseguição diária não somente da personagem, como do artista.

Em *Um romance de geração*, obra de 1981, a realidade era de processo de abertura política e o agonizar da ditadura – visto seu término 5 anos depois. As personagens criticam a si e a própria realidade marcada por um discurso elitista e o intelectual do alto de seu apartamento a divagar sobre os problemas da população. Uma frase é fundamental para o momento do país, o nome escolhido por Santeiro para os demais escritores de seu período – os órfãos da ditadura. Não mais há porque lutar, resta ao escritor, do alto do apartamento, divagar sobre tudo e nada em um período de crise da própria temática e da escrita. Uma influência dramática para essa obra é o teatro político brasileiro, que se apresenta como elemento para ser ironizado por Sant'Anna. Sem o teor tão politizado, *A tragédia brasileira*, último livro da análise, joga com literatura, metaliterário, teatro e metateatro. A escrita se volta para sua produção, em um momento no qual o país já se encontrava às portas de um processo eleitoral republicano aberto – 1987.

As obras se relacionam e refletem três momentos da produção de Sant'Anna. Cada qual utilizará os elementos da teatralidade de maneira diferente. Não somente pela questão sócio-política brasileira, mas pelas influências teatrais. O autor entra em contato com dois grandes diretores – um norte-americano e um brasileiro – decisivos para se pensar as discussões propostas. Robert Wilson e seu teatro dos sentidos e questionador da representação marcarão as personagens de *Simulacros* e *Um romance de geração*. Em A

tragédia brasileira o diretor Antunes Filho e sua amizade com o autor influenciará na criação do ambiente rodrigueano da obra.

O capítulo 02 enfocará a obra *Simulacros*. As análises partirão da dica fornecida pelo autor no título e o conceito de simulacro como fundamental para representação, pensando as discussões propostas sobre o momento da crítica literária e a criação de personagens tipos/estereótipos. Não somente por criar simulacros, as personagens possuem em seus nomes uma proximidade com elementos dramáticos. A obra reflete sobre um primeiro momento no qual o autor trará a teatralidade como central em sua produção.

Nomearemos de momento inicial ou romance-laboratório da obra, visto ser o uma tentativa do autor de relacionar o teatro à sua produção. Em um livro que inicialmente seria escrito em formato de peça, acaba por possuir estrutura romanesca, mas que traz em sua composição personagens que agem como atores a encenar em um palco que seria as ruas da cidade representada no texto.

Esse processo iniciado em *Simulacros* se amplifica e chega no que Sant'Anna nomeou comédia-dramática em um único ato de *Um romance de geração*. O capítulo 03 discutirá a composição das personagens “Ele” e “Ela”, ou o escritor Carlos Santeiro e a jornalista Cléa, respectivamente. Em uma estrutura teatral, eles discutem sobre os vários elementos da realidade brasileira por meio de um discurso farsesco e irônico. A obra servirá como um espelhamento da representação na qual somos espectadores em um teatro encenado dentro da narrativa.

Não somente pelas questões de estilo, mas pela escolha da discussão sobre a intelectualidade, *Um romance de geração* se mostra uma das obras mais ousadas e irônicas do autor. Por meio de um discurso que explicita não passar de uma atuação, o autor joga não somente com os gêneros literários, mas com seu narrador irônico S.S. O objetivo do capítulo será abarcar, também, essa personagem, que pode ser interpretada como o desenvolvimento de doutor PhD e seu controle, próximo do de um diretor teatral, encontrado em *Simulacros*.

A obra será analisada também pelo fato de ser um dos primeiros momentos de exposição da relação com um momento teatral brasileiro. Esse escritor, uma figura intelectual e marcadamente fracassada dialoga com um teatro politizado engajado brasileiro que visava discutir sobre as grandes diferenças de classe e sobre o proletariado.

Interpretaremos o livro de Sant'Anna como uma irônica visão desse teatro, bem como de sua influência européia – Bertolt Brecht.

O quarto, e último, capítulo enfocará a maneira na qual Sant'Anna traz a relação com uma tradição teatral já diretamente em seu título: *A tragédia brasileira*. A escolha de um elemento fundamental do dramático – a tragédia – será basilar para um diálogo do autor com a temática de um dos principais dramaturgos, e porque não dizer tragediógrafos, brasileiro: Nelson Rodrigues. Não somente no âmbito temático, mas na composição de suas personagens, em um ambiente lúgubre e antitético, partiremos da interpretação da obra e sua relação com o teatro, que podemos denominar expressionista, de Rodrigues.

No aspecto estrutural, *A tragédia brasileira* também merecerá uma leitura mais cuidadosa. Não mais um romance-laboratório, muito menos uma comédia-dramática, a intitulação refletirá a culminância do processo de teatralidade na produção do autor – o chamado romance-teatro. Por meio de seu protagonista, o Autor-Diretor, procuraremos definir esse gênero criado para a obra. Para isso, partiremos da visão da personagem por meio da alusão com Dr. PhD de *Simulacros* e S.S. de *Um romance de geração*, em suas composições que trazem a imagem de um criador, um titereiro e seus títeres – as personagens – uma mente maior, e maligna, que conduz a narrativa, bem como a condução de sua visão (e das interpretações) que temos com a leitura.

Primeiro Ato

Para uma estética da representação: primeiras percepções dos elementos teatrais nos romances de Sérgio Sant'Anna

A literatura é, pois, gênero dos mais abertos.
Sérgio Sant'Anna, *Um romance de geração*

1.0 – O conceito de representação e seus desdobramentos na contemporaneidade

O que vem a ser o conceito de representação? Sendo bem etimológico na resposta, aproximamo-nos da idéia de re-presentar, ou seja, fazer com que algo já existente se faça presente simbolicamente. O que é representar senão simular, formar uma simulação de realidade. Essa maneira de conceituar o termo não pode ser considerada abrangente, muito menos plausível se pensarmos as diversas formas de compor a idéia de “outro”, uma vez que faz parte da psique humana a necessidade de criação de uma imagem espelhada de si e do mundo. Tal necessidade se verifica no momento da criação literária e mais especificamente na composição de uma personagem.

Partindo do conceito de Hanna Pitkin², teórica de ciência política, ao representar trazemos algo que não está presente, ou seja, interpretamos algo que não se encontra fisicamente no momento. Se na política nossos representantes são aqueles com os quais encontramos semelhanças, compactuamos determinadas idéias e lhes damos o direito de propor e votar algo em nosso lugar; na literatura, a idéia de representar também pode ser pensada de forma aproximada se consideramos que sempre que se constrói a representação, algo da vivência do autor está colocado na economia textual. Desta maneira o conceito de Pitkin não se limitaria apenas à política, podendo servir como um dos pontos fundamentais de se pensar como o empregamos na literatura, de como as personagens representadas se “fazem presente” na vida do autor.

Em outro ponto da discussão, algumas teorias, afirmam que os homens possuem a incompletude como fundamental de sua constituição. Em *Miroirs et visages*³, Jacques Gorot traz a discussão sobre o olhar do homem no espelho pela primeira vez, esse primeiro contato se dá pela incapacidade de se construir enquanto imagem e faz com que partam de um duplo que os imita e apresenta o mundo individual, uma nova hipótese de construção do eu. Num primeiro momento, o bebê se reconhecerá na voz da mãe, e, por conseqüência se considerará um duplo dessa imagem, entretanto, ao se chocar com esse outro, que copia

² Hanna Pitkin, teórica e cientista política, discute a multiplicidade do conceito de representação na obra *El concepto de representacion*. Sua obra enfoca a questão dos governantes serem eleitos para assumirem responsabilidades que tornem presentes a opinião dos eleitores que os escolheram.

³ Artigo retirado de *Miroirs, visages et fantasmes*, livro que aborda, de forma psicanalítica, resumindo teorias que vão de Freud a Lacan, questões sobre o olhar do indivíduo sobre o espelho, bem como de sua função no desenvolvimento e constituição de seu ego. Desde o sentido da visão aos pesadelos, os artigos enfocam esses elementos sobre a constituição da psique humana, o que influencia sua forma de interpretar a si e ao mundo.

seus gestos, suas expressões, um dos momentos mais difíceis da constituição do ser está consolidado. É um processo por demais trivial se levar em conta que ocorre de forma aparentemente normal, mas aí está desenvolvido um elemento central da constituição psicológica do ser humano, a representação.

Como nossa construção de ser é feita a partir desse outro no espelho, a necessidade de representar é uma das características mais humanas – é no outro que conseguimos nos completar. Mas o que é o outro? Apenas uma construção teórica? Ou um dado concreto ao qual somente se tem acesso por meio da representação? Muitos estudiosos baseiam suas análises a partir desse questionamento.

A primeira tentativa de teorizar sobre o processo de representação é a de Aristóteles e a teoria de mimese, que define a literatura como “imitação”. Para o autor, em seu *Arte poética*, sempre que se produz uma obra, o escritor parte de um elemento real para criar algo ficcional, ou seja, a literatura seria mais próxima de um espelho da realidade. O termo verossimilhança é sem dúvida um dos mais recorrentes na crítica literária. A representação passa diretamente por esse conceito por supor a idéia de criação de algo que existe apenas no livro. Sempre que falarmos de uma personagem, o fato de ela estar dentro da conjuntura de um espaço ficcional precisa ser lembrado e questionado. Se escrever a obra é fazer dela o olhar no espelho e se reconhecer, contido nos próprios elementos constitutivos da literatura, a representação será formada a partir do paradoxo de ser uma realidade construída na fantasia simplesmente, e que adquire existência apenas na leitura, as discussões surgirão a partir do momento que o leitor entrar com sua visão, e por conseqüência com seus conceitos e “pré-conceitos”.

Em *Teoria da literatura: uma introdução*⁴, de Terry Eagleton, um ponto fundamental que se apreende é: representar sempre passará por uma ideologia. Construir uma personagem nos remete ao duro dilema de, por muitas vezes, aproximarmos-nos de nossos padrões ideais, de nossa cultura, da ideologia que constrói e nos constrói enquanto

⁴ Na obra, encontramos a leitura de Eagleton sobre os vários movimentos fundamentais da crítica literária: New Criticism, Estruturalismo e Pós-Estruturalismo, Fenomenologia, Hermenêutica, Psicanálise, Crítica feminina. Partindo de um capítulo inicial que aborda a pergunta básica do conceito de literatura (O que é literatura?), a obra discute não somente essas correntes literárias modernas, mas conclui trazendo uma discussão mais voltada para a visão política da literatura. Mesmo que traga um discurso por vezes irônico das novas vertentes, um ponto fundamental que a obra oferece é pensar o texto como cercado pela ideologia do autor.

seres. Ao produzir um “mundo” fictício, primeiramente, a leitura passará pelos preconceitos, valores culturais, dentre outros elementos constitutivos do leitor da obra.

O que dizer então: o nosso olhar sobre o espelho seria “viciado”, treinado, ou melhor, pré-concebido? Criar o desconhecido, ou seja, o que nos é diferente, torna-se então um “tatear no escuro” e que muitas vezes é sublimado pela falsa impressão de realidade que a literatura oferece. Não há realidade sem interpretação. Assim como não existe olho inocente, também não existe ouvido inocente (GOMBRICH, 1998: 318).

Diante dessas novas discussões a respeito do ato de representar, a escrita se torna cada vez mais dilemática para o escritor: será que com o texto não estou expondo uma possível interpretação que possa gerar idéias contrárias? Se levarmos em conta o fato do ser humano ser de natureza preconceituosa⁵, escrever então se torna algo impossível? O autor deveria, assim, evitar produzir suas obras com o objetivo de não mal visto por esse ou aquele grupo?

Deixar de escrever não é a solução, mas ignorar todos os fatores dialéticos que o autor vivencia também resultaria em uma visão limitada do escritor. O que acontece, principalmente nas obras mais recentes, são novas formas de se representar que buscam explicitar esse elo entre produzir e não deixar com que determinada ideologia exposta no texto prejudique ou ofenda grupos durante a leitura dos livros. Várias são as formas possíveis encontradas pelos autores mais recentes, algumas apresentadas por Regina Dalcastagnè em *Entre fronteiras e cercado de armadilhas* (2006) na sua análise sobre as diversas formas de se construir representações na literatura contemporânea: o narrador irônico, a leitura que necessita cada vez mais de um leitor “comprometido”, que não leia, mas que dialogue com seus próprios preconceitos, ou mesmo a produção de personagens que são expostos em sua construção como verdadeiros tipos, ou mesmo, estereótipos que servem sim para gerar no leitor um desconforto em perceber que ele é assim, ou ele vê e considera as demais pessoas dessa forma.

Entretanto, por mais que a personagem se mostre uma re-apresentação, um trazer de novo, ou mesmo, esse “outro” visto do espelho, dentro do campo literário, ainda será parte de uma obra. Pensando a elaboração da personagem, não se pode fazer dela um elemento

⁵ Cabe ressaltar que, por não ser possível não nos considerarmos como preconceituosos. Pensando etimologicamente, pré-conceito, gerar opiniões sobre o outro, mesmo que desconhecendo sua base de formação, é parte da existência humana.

real, mesmo que consigamos produzi-la e construí-la em nossas mentes, ela sempre será parte constitutiva da economia textual. Por isso, na contemporaneidade, procura-se avançar os conceitos aristotélicos e, dentre as várias teorias propostas, uma das que mais se destaca é a que considera o processo de mediação entre o campo dos referentes e o universo ficcional um processo complexo de representação, e não simplesmente a imitação da realidade.

1.1 – A representação e a personagem contemporânea

Por meio do espelho nos reconhecemos como indivíduos, já nas páginas dos livros, o autor se percebe enquanto ser, pela escrita. A constituição da personagem engloba esse sutil elemento da literatura que é a representação. Para Bakhtin, ao compor a personagem:

o autor vivencia a vida da personagem em categorias axiológicas inteiramente diversas daquelas em que vivencia a própria vida e a vida das outras pessoas. (BAKHTIN, 2003, p. 13).

Se nos pautarmos pela idéia de espelho e de categorias axiológicas de Bakhtin, o conceito de *mimese* se torna insuficiente para pensar o texto literário. Caímos na discussão do processo de mediação no qual está a gênese do processo de criação da personagem. Como fazer de um ser ficcional algo presente e que gere uma empatia com o leitor a ponto de interpretá-lo como algo verdadeiro, ou mesmo verossímil? Para essa ligação entre representar e criar essa sensação de proximidade entre o leitor e a personagem, Antonio Candido nos oferece uma análise possível:

A personagem é um ser fictício, – expressão que soa como um paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. (CANDIDO, 2002: 55)

Compor a personagem resulta nesse paradoxo, uma existência que acontece apenas nas páginas de um livro. A impressão de verdade acontece após a leitura por meio de um processo de referenciação realizada pelo leitor da personagem com o seu cotidiano. Representar resulta nesse embate entre concretude e ficção. Trata-se de um ser que existe apenas no campo literário, parte de um processo que Bakhtin denominou de categorias

axiológicas, próximas, portanto, de nossa realidade. Desta forma, por meio da leitura, o leitor compreende o texto, e a intencionalidade do autor, visto este fazer da obra uma visão de si e do mundo realizado através desse “ser” ficcional, mas verossímil.

Autores de escolas literárias oitocentistas, como os realistas e naturalistas construíram obras que se utilizavam de sua composição como uma busca incessante de proximidade da realidade. Páginas e páginas de descrições, detalhamento exagerado, a preocupação intensa de fazer de seu texto quase um quadro de um tempo, essa era a marca das narrativas. No momento atual, que se convencionou chamar pós-modernidade, torna-se inviável essa busca constante de uma aproximação de um real estático, mesmo porque vivenciamos a velocidade das transformações e, por conseqüência, da visão de mundo. Assim, a modernidade inaugurou um momento no qual a própria realidade se fragmenta de tal maneira que dificulte sua própria representação. Trata-se do que Auerbach discute em seu *Mimese*:

Muito amiúde, nos romances modernos, não se trata de uma ou de algumas poucas personagens, cujos destinos são perseguidos, uns ligados aos outros; amiúde, nem se trata de contextos de acontecimentos levados a cabo. Muitas personagens, ou muitos fragmentos de acontecimentos são articulados por vezes frouxamente de tal forma que o leitor não consegue segurar constantemente qualquer fio condutor determinado. (AUERBACH, 2002:491).

É por meio dessa ligação, por muitas vezes, “frouxa” que a personagem contemporânea se constrói. O leitor é cada vez mais convidado a ser elemento de ligação de fundamental importância para os fragmentos que a leitura parece ser. Ler a literatura atual é sentir pisar em um território de múltiplas possibilidades e que, de certa maneira, não nos coloca em situação de tranquilidade, uma vez que a realidade representada não é como a construída como as lidas nos romances dos séculos XIX e XX. Mais que uma situação, ou uma figura tirada da realidade, as personagens na representação contemporânea se voltam, muitas vezes, mais para a construção de uma mente, de pensamentos e discussões psicológicas, como se observa em Tadié:

A personagem já não se orienta para uma acção, para busca de um amor ou o combate contra a morte: transforma-se no puro lugar dos seus pensamentos (como o herói – deixando de parte a estrutura poética – dos últimos poemas de Mallarmé). (TADIÉ, 1992: 44).

Mais que simplesmente uma perda dessa personagem tradicional, o novo conceito de estrutura narrativa se volta para algo ainda mais complexo, se pensarmos o próprio texto. Quando se quebra a necessidade de uma obra se apresentar como quadro ilusório do real, a narrativa põe em xeque uma concepção de representação. Uma hipótese de se questionar essa quebra e a própria obra se apresenta como elemento para a ficção. O ato de escrever, antes tratado apenas no campo teórico, gera textos metalingüísticos e que servem como possível resposta para as questões apontadas anteriormente sobre o olhar viciado no espelho. São idéias próximas das de Nizia Villaça:

Não é porque uma questão se revela um falso problema ou um problema mal colocado por muitos séculos de enfoques empíricos (o fantasma da mimesis), ou como problema fora de um campo metodológico específico (o campo lingüístico, por exemplo), que ele não é formulável de outra forma ou de um outro lugar. O “desejo de realismo” ou o “programa realista” engendrou, na prática geral ou ocasional de certos escritores, realidades estilísticas, isto é, a constituição de um tipo de discurso definido por um certo número de traços estruturais, de conotadores de mimeses, de esquemas retóricos e narrativos particulares, e mesmo de uma temática particular, passíveis de serem registráveis, já que a suposta naturalidade do discurso “realista” é um mito. (VILLAÇA, 1996: 86).

Se a pós-modernidade traz a quebra do homem cartesiano⁶ e da rigidez de vários padrões⁷, neste caso a estética da mimese, é natural que as novas formas de escrita tragam em sua gênese a percepção de novas visões de composição da narrativa e da personagem. Evidentemente que, pensando a situação brasileira, a inserção do autor contemporâneo se dá diferente das percepções de pós-modernidade que são advindas de países desenvolvidos tecnologicamente e com padrões morais, políticos e econômicos diferentes (Idem: 75), algo que também será um dos focos da discussão quando iniciar os questionamentos sobre a produção de Sérgio Sant’Anna. Assim, a nova concepção de representação nos leva a pensar a realidade brasileira com suas peculiaridades. Encontramos tendências de exposição do ato da escrita que são explicitadas nas páginas dos livros, como foi dito

⁶ O dito “homem cartesiano” se baseia na teoria de uma linearidade do pensamento humano. Os estudos sócio-culturais modernos individualiza a mente do ser humano e faz com que ele não seja mais ligado ao conceito de universalidade, do homem como único e centralizado. Sua identidade se constrói de forma dividida, fragmentada, na qual esse novo pensamento parte para discussões de gênero, etnia, relações de poder, mercado bem como de se pensar um ser social e psicológico.

⁷ Discutindo as teorias de *A identidade na pós-modernidade*, Stuart Hall propõe que o sujeito contemporâneo não está preso aos padrões fixos de identificação, mas vivenciou e foi influenciado pelos grandes momentos de quebra do pensamento baseado no homem cartesiano: a teoria socialista com Marx, a teoria do poder com Foucault, a psicanálise com Freud, as teorias de gênero, entre outras teorias sociais e dos estudos culturais.

anteriormente, e influenciando diretamente os autores que seguiram em suas obras após esse período.

Essa seria talvez uma maneira de sair das hesitações estéticas (mimesis ou não mimesis?), de ultrapassar o bloqueio representado pela lingüística (a língua não pode copiar o real) e unificar certo número de enfoques recentes (diacronismo de Auerbach ou de Foucault, método estilístico imanente como em Riffaterre). Seria um modo de situar o problema não mais no nível dos sistemas significantes, produzidos (uma coleção de enunciados), mas no nível da intenção que presidiu a produção destes sistemas (um ato, um processo de enunciação, um pacto de leitura), isto é, no nível da relação entre o programa do autor e um certo estatuto do leitor a criar. É esta valorização do processo de produção, um certo distanciamento de referentes rígidos, que vai caracterizar a literatura que se inscreve na ordem do simulacro. (Idem: 86).

A realidade é algo extremamente palpável, ou pelo menos era, de acordo com Terry Eagleton em *Depois da teoria* (2005), obra na qual se propõe discutir o novo conceito de literatura em meio ao pós-modernismo. Segundo Eagleton, o homem na contemporaneidade: caminha numa realidade na qual: não é que o gelo liso sob nossos pés tenha se transformado em terreno acidentado; o terreno era acidentado o tempo todo (EAGLETON, 2005: 90). A escrita representa, nos dias atuais, a dificuldade de se viver num mundo que se apresenta, a cada momento, menos palpável e mais fragmentado. Se o homem cartesiano, dono dos valores ditos universais não cabe no mundo pós-moderno, os próprios conceitos derivados dos descentramentos já não se demonstram o suficiente para se pensar o mundo do final de século XX e início de XXI.

1.2 – A representação da personagem e a ordem do simulacro

Para se pensar a representação em obras recentes, deve-se questionar a situação do autor enquanto parte constitutiva do próprio ato narrativo. Nós, homens, nas palavras de Eagleton, como Nietzsche nos advertiu, matamos Deus, mas escondemos o cadáver e insistimos em nos comportar como se ele ainda estivesse vivo (EAGLETON, 2005: 90). Como lidar com esta situação de se perceber parte de um jogo que não enquadra nos padrões antigos de se pensar o homem? O próprio autor propõe um esboço de resposta:

Como poderia você conceber, em termos realistas, a representação dos grandes e invisíveis circuitos de comunicação se entrecruzando, o incessante zumbir de signos indo e vindo que era a sociedade contemporânea? Como poderia representar Guerra nas estrelas ou o

processo de milhões de mortos num ataque biológico? Talvez o fim da representação viesse quando não existisse mais ninguém para representar ou para ser representado. (Idem: 101).

As novas formas de se compor a personagem contemporânea se baseiam então nesse paradoxo – não representar, mas saber que a literatura é parte de uma representação. O que se encontra nos livros é a exposição da forma de composição. As obras explicitam seus próprios artifícios, suas estruturas que fazem de si uma ficção. Várias são as formas de se construir a personagem nesse ponto de vista, mas cada autor tenderá a demonstrar no corpo de seu texto essa realidade da economia literária, já fortemente marcada pelo avanço dos conceitos e teorias.

Dentre as possibilidades da nova escrita está a de se criar personagens de forma tal que este se descubra parte de um texto e, a partir daí, exponha sua criação refletindo sobre a maneira do autor ver a si e ao mundo. A personagem se apresenta, assim, de modo mais crítico, e reproduz a dificuldade dos jovens autores ao compor suas obras. Essa exposição de forma crítica do conflito da representação é feito por meio de uma construção irônica do texto contemporâneo, principalmente se pensarmos o conceito de paródia de Linda Hutcheon:

Mas quero afirmar que é exatamente a paródia – esse formalismo aparentemente introvertido – que provoca, de forma paradoxal, uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (o passado e o presente) – em outras palavras, com o político e o histórico. (HUTCHEON, 2002: 42)

O que se percebe é uma modificação como fruto da nova realidade, pensando o autor, que conheceu os conceitos do Modernismo, do pós-modernismo, e desse momento atual que quebra os próprios descentramentos do movimento anterior. Não há mais necessidade de se matar Deus, nem ao menos enterrar o cadáver, aludindo a Eagleton, mas conviver com o conhecimento da existência deste. A personagem fragmentada, não é mais linear e com aparência de “quadro do real”⁸, porém é constituída de maneira psicológica e que se descobre parte de uma narrativa. O que se percebe nada mais é que uma consequência da transformação da produção literária.

⁸ Não desmerecendo o conceito de realismo dos autores oitocentistas, mas pensando que o mundo contemporâneo necessita de uma nova forma de se pensar o conceito de realidade e, por consequência, de sua relação com a obra.

Uma hipótese para se pensar essa nova personagem é inseri-la na ordem do simulacro, como nos diz Villaça (2005), na valorização do sistema de produção, e dos tipos sociais mais marcados, estereotipados. É por meio de simulacros que a narrativa se desenrola. Por mais que tenhamos conhecimento ou domínio da técnica de escrita, a produção acaba se voltando para os padrões morais que nos conduzem a compor determinados tipos.

2.0 – As personagens simulacro

Adotar a estética próxima do estereótipo é uma forma de lidar com esses questionamentos e discutir essa nova representação. Assim, cada autor faz de seus personagens seus próprios estereótipos, seus duplos que o estimulam e o reprimem, algo que se aproxima do conceito de Bhabha: algo de identificação comum e que está no lugar de sempre (BHABHA, 1998; 105-106). As personagens são próximas da visão que o leitor tem de seu outro, do desconhecido inserido em um corpo fora de si. Ao ler um livro, ele procurará uma identificação com algo que seja constitutivo de sua visão de mundo e assim entra a proximidade de uma ligação com o estereótipo, a maneira pela qual pensamos e formamos nossas opiniões sobre os que nos cercam.

No conto *Eu, um homem correto*⁹, de Murilo Carvalho, o protagonista é propositalmente branco, limpo, de classe média e conduz um grupo de pessoas a matar um homem por ser negro e pobre. O homem branco é limpo, ele é correto, enquanto o homem negro é marginal, criminoso, um provável estuprador. Essas visões percebidas durante a leitura não estão inseridas no corpo do texto, mas são formas de interpretação as quais somos levados. O “homem correto” do título é o narrador do conto, que nos conduz pelo enredo, mas também poderia ser associado a nós mesmo enquanto leitores. Será que muitas vezes não nos consideramos verdadeiros homens corretos? Não seria uma visão preconceituosa compactuar com as noções de certo e errado que o olhar do narrados nos leva a ter?

Mais que uma forma de ressaltar preconceitos, o texto é uma visão profundamente irônica dos discursos que se reproduzem em nossa realidade a partir de personagens criadas por meio de estereótipos. Se nos identificamos com esse homem correto, a finalidade do

⁹ CARVALHO, M. (1977) – “Eu ,um homem correto”, em: *Raízes da morte*. São Paulo: Ática.

autor foi atingida, pois a intenção é fazer com que o leitor perceba o quanto ele reproduz certos (pré) conceitos impregnados, marcados e que vão ao encontro de uma sociedade opressiva e preconceituosa. Contudo, quando atingimos um âmbito ainda mais agressivo e irônico, o simulacro se oferece como uma possibilidade.

A estética do simulacro talvez seja uma das formas de se lidar com as angústias vivenciadas pelo autor contemporâneo, uma vez que, ao compor uma personagem que saiba ser elemento narrativo, que se critique e exponha seus limites, ele se revela crítico, e, ao mesmo tempo, próximo das novas teorias.

O simulacro é uma das formas de se pensar as novas concepções da personagem na pós-modernidade. Se a obra está cada vez mais voltada para expor sua produção e se constrói como metaliteratura, a personagem acaba fazendo de seu representar uma forma de expor sua própria composição. Se em Pirandello¹⁰, elas procuram seu próprio autor, porque não dizer que a nova tendência da escrita seja fazer do romance um conjunto de simulacros. Não mais homens tão bem construídos que às vezes nos confundem, parecendo ser reais, mas, pelo contrário, que deixam claro sua existência enquanto elemento ficcional. Mais que apenas uma exposição do ato de escrita, o autor pode, muitas vezes, se utilizar de personagens que usem máscaras e, assim, ajam de acordo com os tipos sociais que representam a fim de criticá-los.

Para se pensar o conceito de simulacro, pode-se basear em Aumont em seu texto sobre a imagem quando diz:

O modelo do simulacro pode ser encontrado entre os animais e sua prática do chamariz (por exemplo, nas paradas nupciais ou guerreiras dos pássaros e dos peixes, sabe-se que, em certos peixes “combatentes”, a imagem no espelho provoca atitude agressiva idêntica à provocada pela visão de outro macho, por exemplo) – mas, na esfera humana, a questão do simulacro está mais próxima, como observou Lacan, à das máscaras e à do travesti. A imagem que lhe é proposta não é ilusionista, ninguém confundirá com a realidade; mas é perfeitamente funcional porque imita traços selecionados. (AUMONT, 2004: 102-103).

Os simulacros, no âmbito humano, estão mais voltados para a máscara, para um travestismo. Fazer-se passar por outro, mas de forma explícita, imitando os trejeitos e acima

¹⁰ Luigi Pirandello, dramaturgo italiano do início do século XX, marcou a representação contemporânea por obras como *Seis personagens em busca de um autor*, que discutia o processo de criação da personagem que, literalmente, percebia-se elemento ficcional e procurava o seu autor.

de tudo representando. A teoria do simulacro é muito próxima da de representação, diferenciando-se pelo fato de, nesse caso, não se procurar a aproximação com a realidade, mas deixar claro que algum traço do real foi escolhido para se representar e discutir, ressaltando características típicas de determinado grupo social para que a literatura consiga atingir um alto grau crítico.

As obras de Sérgio Sant'Anna se prestam a essa discussão e análise do conceito de representação, bem como a pensá-lo a partir da teoria de simulacro. Dono de uma produção que se inicia no final da década de 60, com a coletânea de contos *Os sobreviventes*, o autor trabalha com personagens que, muitas vezes, se apresentam como fracassados, irônicos e que questionam a si e a realidade que os cerca, bem como o próprio ato da escrita. Em romances como *As confissões de Ralfo* e *Simulacros* (que merecerá maior destaque nos capítulos posteriores), sua obra se volta para os próprios elementos constitutivos da literatura.

O conto “Marieta e Ferdinando”, em *Notas de Manfredo Rangel: repórter*, discute as teorias de representação citadas anteriormente. Em um apartamento de classe média, em São Paulo, Ferdinando chega em casa do trabalho, enquanto Marieta se olha no espelho. O encontro do casal desenvolve uma sucessão de momentos marcados pela farsa, pelo jogo de máscaras, o que demonstra uma forma irônica do autor lidar com o ato da escrita, e com isto discutir a representação na obra. O que acontece posteriormente no conto é o embate entre as personagens, porém falso, visto que agem no texto como verdadeiros atores a encenar uma peça. O apartamento deixa de ser apenas um espaço real de São Paulo, mas se transforma num verdadeiro palco no qual se discutirá a vida do casal, e o leitor será uma espécie de “espectador”.

Não são somente atores, mas simulacros de seres humanos. Marieta é o estereótipo da mulher paulistana madura e sem ocupação, ao passo que Ferdinando é também se apresenta como estereótipo do homem trabalhador, maduro, com suas atitudes grosseiras de “macho” e que chega em casa após a dura rotina diária. Pensando desta forma, não há nada de inovador ou original no texto santaniano, quantas obras se ocupam de fazer os personagens próximos dos estereótipos consolidados socialmente. Sant'Anna, entretanto, vai além ao criar um jogo de espelho e máscaras. Meia noite, no momento em que o casal está na cama, eles se confundem de tal forma que os estereótipos de gênero se perdem.

Marieta se transforma em Ferdinando e vice-versa, sendo que, depois podem dormir sua noite tranquilos. Esses personagens se metamorfoseiam para mostrar que são mais que uma realidade, são elementos de uma narrativa, uma representação.

O conto apenas exemplifica um dos primeiros passos do autor no diálogo de sua obra com as novas tendências da produção contemporânea. Outros contos, entre eles alguns mais recentes, deixam claro que a forma de se pensar a personagem é um dos focos da sua escrita.

“Um discurso sobre o método”, de *Senhorita Simpson*, de 1992, traz a baila a discussão sobre o ato de criação. O que se observa é a vida de um pobre homem, limpador de janelas de uma grande empresa. Sobre o andaime, em mais uma jornada normal de trabalho, cumprindo sua função diária, a personagem surpreende-se com um aglomerado de pessoas que acredita que ele seja um suicida. A idéia de pular toma conta da personagem que vislumbra a oportunidade de vivenciar um momento de reconhecimento, por saber ser apenas um limpador, membro simples de uma sociedade massacrante e marginalizadora das classes menos favorecidas. Sant’Anna faz de seu texto local no qual seu narrador irônico controla a personagem. Qual o lugar que este está, ou melhor, usa para dominar seu trabalhador, não conhecemos, contudo, sabemos que uma mente maior está presente a influenciar esse pobre trabalhador a se jogar. As idéias dessa personagem estão marcadas pelas discussões sobre a vida simples, a família, ou até o desejo de manter relações com a funcionária jovem que trabalha no prédio. Quando os questionamentos passam para o âmbito existencial, e uma angústia trágica toma conta da cena, não se trata mais desse simples assalariado e sim deste narrador que até o momento se escondia por detrás do discurso. Trata-se de um titereiro a brincar com seu fantoche, ameaçando a integridade de sua vida, necessitando, para isso, apenas cortar as cordas. É dele a infinidade de vozes que cercam naquele andaime, naquele momento, mais do que as pessoas da rua.

Os contos citados mostram o quanto Sérgio Sant’Anna faz de seu texto uma forma de questionar o próprio conceito de representação. Porém, como trazer o ato de representar a tona. Qual o resultado no momento em que se leva a representação ao extremo? Quando o processo de produção aparece como elemento chave da narrativa e expõe todo o conjunto de elementos que a economia literária possui? Sant’Anna se utiliza de vários recursos da

narrativa para fazer do romance um experimento, um momento de se jogar com os diferentes tipos de narrativa.

2.1 – Representação, performance e engajamento

Uma tentativa de entender a construção do texto em Sant'Anna é pensar a idéia de *performance* proposta por Luciene Azevedo no seu artigo “Representação e performance na literatura contemporânea”¹¹. A autora nos apresenta uma possibilidade de resposta ao pensar a obra como fruto de um momento brasileiro de questionamento sobre o autor e de seu papel como intelectual na contemporaneidade. A dificuldade de se criar uma representação em meio a uma realidade na qual a idéia de homem já está multifacetada acaba se refletindo na construção da obra como uma performance. Clarice Lispector é uma das percussoras ao criar seu Rodrigo S.M. em *A hora da estrela*, um narrador irônico, preconceituoso e que faz de sua narrativa uma descrição do sentimento de impossibilidade, durante o ato da escrita, de se falar de algo que é um outro para a realidade na qual o autor vive.

É na voz desse narrador de Lispector que se problematiza a representação. Matar Macabéa ao término da obra nada mais é que o grito de Rodrigo S.M. em sua dura tentativa de criar o mundo a sua volta em um universo chamado Literatura. Sempre que se propõe escrever uma obra, o autor sabe que fará nas páginas um retrato de suas ideologias. Uma excelente forma de se questionar a nova representação é encontrada nesse narrador angustiado com suas personagens, que seriam um mero simulacro de ser que os obrigam a escrever, mesmo em meio aos problemas que sua própria composição causam no escritor. Sant'Anna também se apropria desse narrador irônico, como discutido anteriormente sobre o conto “Um discurso sobre o método”. Nas várias vozes que compõem a vida do pobre limpador de janelas se cria a discussão sobre o ato de representar, a polifonia dessa figura que trata o texto como algo a ser entendido em sua própria composição: a mente maior do narrador.

A idéia de performance está associada diretamente com os autores mais contemporâneos, contudo, obras como as de Lispector e Sant'Anna, dialogam com o início

¹¹ Texto publicado na revista *Cerrados* (02/2007), e parte da interpretação da autora em sua tese de doutorado na qual defende a idéia de performance na literatura contemporânea.

dessa possibilidade de jogar com a representação, mesmo que, tendo sendo como base a tentativa de abarcar esse outro por meio da escrita. Pensando a frase de Azevedo: “A performance quer escrachar com todas essa sutilezas e expor a impossibilidade radical da representação” (AZEVEDO, 2007), será que a voz de Rodrigo S.M. e a do narrador que guia a personagem de “Um discurso sobre o método” fazem de suas obras uma performance? Seguindo o que Azevedo diz:

Os riscos são claros: a negatividade da apropriação crítica pode resultar apenas em rebeldia e desprezo e a mimesis desconstrutiva pode descambar para a cumplicidade, mas é característico da performance o equilíbrio precário entre a crítica (quase moralista) e a reiteração de muitos preconceitos e estereótipos, entrelugar que é condição de possibilidade de sua existência. (AZEVEDO, 2007: 210).

Segundo a autora a performance caberia mais aos escritores atuais como André Sant’Anna (filho de Sérgio Sant’Anna) e Mirisola, como exemplos. Obras como *A hora da estrela* e “Um discurso sobre o método” estão nesse meio termo entre a perda do caráter “funcional e de questionamento” da literatura e da visão do papel do autor na sociedade traçado por Antônio Cândido em obras como “Literatura e subdesenvolvimento” e *Formação da literatura brasileira* e o da performance (essa podendo ser analisada do ponto de vista da idiotia¹²).

Essas obras, de Sant’Anna e Lispector, são algumas das precursoras de uma tendência literária performática, por se relacionarem a essa visão estereotipada extrema da personagem, fruto de uma forte ironia em sua escrita, bem como de uma obra marcada por um teor metaliterário. Esse é o momento no qual a representação se problematiza mais claramente, em que a narrativa começa a questionar sua tal “funcionalidade”, as personagens são mimetizadas por meio dos estereótipos, personagens-tipo, simulacros. Sua escrita influenciará os demais autores por se tratar do instante em que a representação se modifica e aproxima de uma visão estereotipada do real.

Mais que apenas metaliteratura, a forma desses autores dos anos 70 de se criar a narrativa não se entrega ao escracho total da realidade, ainda há uma preocupação social por parte do autor, mas voltada para a idéia de um engajamento, porém, fracassado

¹² Algo que podemos definir segundo palavras da própria autora em seu estudo sobre a performance da idiotia na literatura brasileira contemporânea: “escolha para mimetizar os estereótipos, a imbecilização das condutas” (AZEVEDO, 2007; 10).

(BARTHES, 2007). Não somente propor o que fazer, ou como solucionar o problema, o autor faz sua obra questionar a composição, lançando a seguinte pergunta: Para que escrever? Um mero retornar para o próprio eu? O autor está fadado a questionar e ver suas dúvidas não saírem do âmbito do texto?

3.0 – O romance híbrido e a teatralização da representação

É a partir da apropriação de elementos cênicos é que podemos pensar as situações engendradas por Sérgio Sant'Anna em suas obras. O texto é um palco onde os personagens (atores) agem representando (encenando) seus cotidianos, suas vidas compostas por trás de máscaras que os constroem. Uma alusão interessante para este questionamento é o filme *Poderosa Afrodite* de Woody Allen. Um homem maduro, num casamento estressante se pega aos encontros com a mãe biológica de seu filho adotivo. Não se trata de uma história de amor e sim o momento de questionar a própria vida, para fazer isso Allen traz o teatro grego para cena. Um corifeu (interpretado no filme por F. Murray Abraham) canta em meio ao coro a vida do homem contemporâneo. Personagens como Édipo e Jocasta surgem em cena para discutir a catarse do cotidiano desses seres fictícios que compõem o roteiro. Não é a mídia do cinema ou a narrativa teatral, a estrutura específica das diferentes formas de se criar um enredo foi quebrada. A encenação cinematográfica se volta para a teatral.

Sant'Anna, certamente, é um dos autores que faz de sua obra um trabalho semelhante. Se procurarmos em qualquer site, livro ou artigos sobre o autor, perceberemos nitidamente que as críticas feitas tratarão de um exemplo de grande contista contemporâneo. Sua escrita é formada, primordialmente, por contos e romances, no entanto tratam-se de narrativas que discutem sua estrutura de forma tal que se utilizam de recursos típicos de outros gêneros literários, no caso desta pesquisa, o teatro. Uma questão importante é a maneira com a qual os gêneros literários se influenciam de forma que gerem textos que podemos considerar como “híbridos”.

Partindo da divisão tríade dos gêneros literários como épico, lírico e dramático, para discutimos a subdivisão dos gêneros e até a sobreposição entre os mesmos, formas adotadas na composição do texto literário atual. Essa divisão proposta por Aristóteles em seu *Arte poética* sem dúvida é o marco de todos os questionamentos que se sucederam e ainda hoje levantam perguntas nas diversas interpretações sobre a literatura. A produção se tornou

híbrida de tal forma que a divisão entre os gêneros literários foi desmantelada. Como teorizar ou fazer crítica a respeito desses novos textos? Uma proposta muito viável é a leitura feita a partir da perspectiva tríplice de Aristóteles que se encontra no livro *O teatro épico* de Anatol Rosenfeld, que nos relata uma realidade literária em que:

Na medida em que as peças se aproximarem desse tipo de Dramática pura, serão chamadas de “rigorosas” ou puras, por vezes também de “fechadas”, por motivos que se evidenciarão. Na medida em que se afastarem da Dramática pura, serão chamadas de épicas ou lírico-épicas, por vezes também de “abertas”, por motivos que igualmente se evidenciarão. (ROSENFELD, 2006: 20).

O que Anatol Rosenfeld explicita em seu texto sobre a diferenciação dos gêneros literários nesse caso é revertido para a relação em que procuramos evidenciar. Se os romances em geral são “fechados” por sua estrutura, em alguns casos, como nos de Sant’Anna, podemos perceber uma obra “aberta”, talvez predisposta a possuir um teor mais híbrido em sua produção. Pensar uma estética do dramático seria o mais viável? Não podemos denominar Sant’Anna de dramaturgo, mas de um autor que traz elementos do teatro para a realidade romanesca. As noções básicas de narrador, narratário, tempo e espaço estão bem formadas e consolidadas, todavia, com personagens que transformam os dados típicos dos textos narrativos em uma peça na qual são os atores principais, são dirigidos por uma mente superior que sempre está com os olhos voltados para eles, ou seja, uma espécie de diretor que controla a cena, nesse caso a própria “vida” das personagens. Os teóricos do texto romanesco questionam a multiplicidade de gêneros empregada para sua composição, é algo próximo do que afirma Bakhtin: uma forma sintética e mista – formação híbrida (BAKHTIN, 1988: 79). Para o romance, relacionar elementos da poética e do dramático é algo de sua estrutura inicial.

A escolha da nomenclatura “híbrido” se aplica diretamente aos textos do autor, bem como é uma forma escolhida por ele mesmo para nomear sua produção. *Junk-Box* de 1980, por exemplo, é uma obra que já nos oferece como título “Uma tragicomédia nos tristes trópicos”, num jogo em que teatro, poesia e narrativa se misturam. Sant’Anna, nesta obra, cria um palco para apontar todas as questões que o afligem no que tange o fazer literário. Desde de I Jung, Freud, aos mitos de Si Si Fu (segundo o autor apontado muito ironicamente) e Oedipus Rex. Tamanha é a mescla de gêneros literários que o escritor

aponta: Tem ainda um minipalco iluminado onde o autor, vestido de dourado palhaça nas perdidas ilusões (SANT'ANNA, 2002: 10). Mais que apenas lidar com as temáticas da literatura, o título *Junk-Box* se relaciona também com os elementos musicais, algo que observamos também em “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, no qual há o interesse do autor em trabalhar com a música popular em seus textos. Enfim, uma excelente definição para *Junk-Box* é fornecido pela própria obra, e resume bem a escrita santaniana: A junk-box é um produto híbrido (Idem: 10).

O que observamos nessa obra de 1980, já se mostrava evidenciado desde alguns de seus primeiros livros como *Confissões de Ralfo*, no qual Sérgio Sant'Anna já apresentava uma tendência em jogar com as diversas possibilidades de lidar com diferentes formas de gêneros literários em suas obras no capítulo “Au Theatre”. A personagem imaginária Ralfo se constrói em meio a um palco no qual aparece como palhaço. Nesta premissa que envolve uma suposta encenação criada na representação, o texto utiliza o universo teatral para oferecer ao autor a multiplicidade de possibilidades do desenvolver da narrativa. Se Ralfo, o magnífico, inicia sua cena com ilusionismo, o momento seguinte nos oferece um espetáculo sádico na qual uma convidada da platéia (ou seria uma atriz coadjuvante do show?) é levada e chicoteada diante dos espectadores. A continuação em “A ceia” é feita pela personagem que inicia sua gulosa e escatológica cena de alimentação, jogando comida nos convidados. Por meio da comédia pastelão e de um cão velho e esquelético, o humor é levado ao palco. O animal, sobre a mesa, devora os restos dos pratos num ruído agressivo. A cena final, e ápice do capítulo, é quando Ralfo senta-se numa cadeira e observa os espectadores que o valem e jogam detritos. Contudo, é quando o rosto do palhaço começa a derreter, após jogarem uma jarra de suco de laranja, que o público cai aos prantos, levando-os à dura sensação de desconforto e de percepção da própria animalidade.

O lixeiro que varre os restos que sobram sobre o palco, leva também Ralfo, o magnífico, ou melhor, o boneco de cera derretido que sobrou do outrora palhaço sádico. O olhar lançado sobre as pessoas evidencia o controle feito pela personagem. Os espectadores se sentem parte de uma cena de pavor da qual são membros fundamentais. Desejam, julgam, enojam-se, mas descobrem dentro dos recôncavos mais obscuros de seus corpos o instinto animal “perdido” (até porque são seres “racionais”). É no espaço cênico que Sant'Anna se vê livre de algumas amarras da escrita e faz de seu texto o que sua mente

ambiciona. Seu livro pode passar do espetáculo físico-grotesco para um processo de dominação psicológica: o teatro lhe permite essa liberdade.

Esse diálogo com a dramaturgia se manterá em várias obras da bibliografia do autor. Além daquelas que serão representativas para a pesquisa e que consistirão no *corpus* dos demais capítulos¹³. Ainda observamos características semelhantes de teatralidade na obra anterior *Notas de Manfredo Rangel repórter: a respeito de Kramer* de 1972¹⁴, e em obras mais recentes como *A senhorita Simpson* de 1989¹⁵, *O monstro* de 1994¹⁶ e *O vôo da madrugada* de 2004¹⁷.

Cabe destacar dentre a produção do autor a obra *Um crime delicado* de 1992, recentemente adaptado para o cinema¹⁸. A vida de um artista e sua paixão por uma mulher deficiente é o mote para os acontecimentos que se sucedem. O desejo, a sedução, o grotesco se encontram em um jogo de espelhos criado pela narrativa. Sant'Anna é sem dúvida um autor que lida com o olhar como fundamental em suas obras. O fetiche do artista pela deficiência da jovem é marcado primordialmente pelo sentido da visão, que, em quase toda a bibliografia do autor se mostra um dos pontos-chaves de análise. Luis Alberto Brandão Santos é um dos críticos que melhor discute as várias possibilidades do olhar em sua obra *Um olho de vidro*. Segundo Santos, ver leva ao desejo, o desejo ao corpo, e o corpo é feito a partir da imagem no espelho, contudo, questionamos: o que é o espelho senão o momento da descoberta? É nessa imagem refletida que nos construímos, é nela que, por exemplo, Marieta atua como Ferdinando¹⁹, e assim os personagens se reconhecem como representação e passam a se metamorfosear em atores, meros simulacros de seres por se perceberem parte de uma construção narrativa. Com este processo que podemos dizer que representar se concretiza em teatralizar.

¹³ *Simulacros* (1975), *Um romance de geração* (1981) e *A tragédia brasileira* (1987) que fecham um ciclo teatralizado das obras do autor.

¹⁴ Dentre os vários contos desse livro destaque “Marieta e Ferdinando” anteriormente citado.

¹⁵ Obra em que se encontra o conto “Um discurso sobre o método” que também é estudado no capítulo.

¹⁶ Destacamos nessa obra o conto “O monstro” que é feito a partir da narração de um homem maduro que estupra uma jovem feita por um gravador.

¹⁷ Este livro possui alusões a diversos tipos de artes, seja cinematográfica, pictórica ou teatral em contos como: “Contemplando as meninas de Balthus” e “O gorila”.

¹⁸ Filme dirigido por Beto Brant em 2005.

¹⁹ Conto publicado no livro *Notas de Manfredo Rangel repórter: a respeito de Kramer* e discutido anteriormente no capítulo sobre a troca de papéis entre Marieta e Ferdinando num jogo cênico.

A confusão gerada quanto ao gênero literário ao qual pertencem as obras de Sant'Anna é tamanha que algumas obras do autor são consideradas teatro pelos próprios editores. *A tragédia brasileira* traz, já em seu subtítulo, a idéia de romance-teatro²⁰. Não é apenas exteriormente que há diferenças, a estrutura textual está formada por falas, construção de tempo e espaço marcada por características da dramaturgia. Podemos perceber a teatralidade, porém entendê-la precisará de questionamentos mais específicos. Cada uma das obras selecionadas para a pesquisa apresenta diferentes visões da representação enquanto teatralização. No entanto, alguns pontos podem ser considerados chave para a interpretação proposta como as influências teatrais durante o período de escrita das obras.

3.1 – As influências teatrais e suas conseqüências para as obras de Sérgio Sant'Anna: Robert Wilson e Antunes Filho

Ao ler Sérgio Sant'Anna, a complexidade das obras nos leva a procurar entender o porquê de usar os elementos de diferentes gêneros literários na estrutura da narrativa. Qual a finalidade de utilizar o universo teatral para um texto teoricamente romanesco? Quais as possibilidades que um texto híbrido pode oferecer para narrativa?

Durante o início da escrita de seus livros, Sant'Anna se encontrava em viagens que foram, segundo o próprio autor, cruciais para as obras que sucederam (1974-2004).²¹

Não somente devido à influência da dramaturgia norte-americana, mas também a européia, em um período em que se consolidavam uma nova série de hipóteses nas teorias sociais, e mesmo literárias, desencadeadas pelo maio de 1968, e que modificaram a visão de escrita por parte de Sant'Anna.

Não há como se passar ileso em meio à crescente inovação das discussões sobre o homem contemporâneo, e o autor com certeza se liga diretamente a boa parte delas. Se desde *Os sobreviventes* já se observava por parte da crítica um interesse crescente pelas

²⁰ Poderíamos interpretar essa escolha do gênero literário pelo autor sob uma viés que ressalta apenas a ironia que permeia sua obra. Escolher características estruturais do teatro para compor seus textos é uma forma de se discutir a representação. Todavia, cabe comentar aqui o fato de que essa relação se dá de forma tão intensa que na última reedição da obra *A tragédia brasileira*, a editora Companhia das Letras, a maior e mais importante, no mercado brasileiro atual, cataloga o livro como Literatura Brasileira: Teatro. A relação entre os gêneros extrapola o jogo criado na narrativa e confunde a classificação como romanesco ou dramático.

²¹ Doravante faremos referência a nossa correspondência eletrônica com Sérgio Sant'Anna, que será posta em anexo, em formato de entrevista.

obras, o contato entre sua literatura e o momento dramático presenciado pelo autor nos Estados Unidos gerou uma obra que se mostrou marcante no que se seguiu nos anos 70/80 e 90, bem como influenciou alguns novos autores que por sua vez se basearam na estética santianiana para compor seus livros²².

O encontro mais significativo é sem dúvida com o diretor teatral Robert Wilson, nos Estados Unidos. Mais que uma referência, suas longas peças de mais de quatro horas foram fundamentais para que Sant'Anna desenvolvesse um estilo único de compor suas personagens, marcado diretamente pela exposição da representação, bem como a estética do simulacro e da teatralidade. Essa figura do diretor se mostra presente em vários momentos de *Simulacros* na imagem de PhD a controlar a cena de seus “personagens simulacros”.

Um detalhe interessante da produção do diretor norte-americano é seu início de carreira trabalhando com crianças com necessidades especiais. O estudo de Luiz Roberto Galizia em *Os processos criativos de Robert Wilson* mostra que o dramaturgo se envolveu com tais crianças, principalmente mudos, o que foi decisivo para a composição de algumas de suas peças, talvez por isso o teatro de Wilson seja muitas vezes marcado pelo silêncio, que costuma representar mais que um texto excessivamente falado. Ralfo, o magnífico, de *As confissões de Ralfo*, se entrega totalmente no seu ato final, deixa que os espectadores ajam como querem e exponham ainda mais sua própria animalidade que vão, critiquem, o agridam, mas que exponham seus instintos enquanto espectador de uma peça. Da mesma maneira, mesmo que controlando seus personagens, PhD abre brechas para que seu experimento reproduza a insatisfação e seus desejos mais obscuros, o que se culmina na morte e na percepção da fragilidade desse “Deus” encontrado na obra.

O sentido da visão é fundamental para a leitura das obras do autor²³. São os olhos, seja de PhD, do intelectual, ou mesmo do autor-diretor, que perseguem as personagens e as expõem. As obras do autor são fortemente marcadas por esse sentido, o que está

²² Como referido anteriormente no capítulo, a ideia de performance é uma delas, e se associa diretamente a autores como Marcelo Mirisola e o André Sant'Anna.

²³ Análises sobre o olhar e a que ele produz em Sant'Anna são encontradas na escrita de vários de seus livros, destacamos a obra *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna* de Luis Alberto Brandão Santos que relaciona a necessidade de se olhar à construção da obra. É por meio da visão que a personagem se constrói, bem como por meio dela que o narrador conduz a narrativa. Não apenas “ver”, mas o autor constantemente levanta a questão: qual é o referencial desse olho que controla os elementos do texto? A partir de quais escolhas a representação da personagem se constrói? Algumas dessas discussões estarão presentes nas análises posteriores das obras que compõem o *corpus* da dissertação.

relacionado, diretamente, às peças de Robert Wilson, primordialmente sensoriais. Galizia nos exemplifica que algumas obras do dramaturgo chegavam a durar dias, o objetivo era que o espectador pudesse sair do teatro e retornar quando quisesse, sem obrigatoriedade de que a peça tivesse uma linha, cada momento em que chegasse para assistir seria um novo momento, sem necessidade de associação direta com as anteriores. Uma criação do autor nos mostra como se desintegra a linearidade para se obter determinado resultado:

Vídeo 50 não chega a narrar nenhuma estória; e as cenas que compreende não desenvolvem ações que se sucedem, pelo menos aparentemente, de maneira caótica e arbitrária. As imagens surgem como fenômenos, na forma espontânea com que afloram na mente humana. À medida que se materializam na tela do vídeo, vazias de qualquer conteúdo facilmente identificável, sem moldura contextual explícita, passam a funcionar, paradoxalmente, como eloqüente comentário sobre a natureza da televisão como veículo de comunicação, desafiando os hábitos visuais do telespectador, enquanto exploram o potencial artístico do meio. (GALIZIA, 1986: 04).

Essa era uma das primeiras buscas do teatro de Wilson, um espaço multifacetado, local onde os códigos eram constantemente redefinidos (GALIZIA, 1986: 27). Essa multiplicidade da cena era fundamental na produção do diretor. Mais que um espaço para se assistir uma bela imagem de nosso cotidiano, o teatro era o local onde nossa vida poderia ser ainda mais fragmentada, e a partir daí poderíamos reorganizar (se esse fosse o interesse) para procurar uma forma de interpretação. O contato de Galizia, de certa proximidade, o leva a dizer que:

No mundo de Wilson, caos e ordem não são antípodas, e que na realidade funcionam como complementares, como um quadro e sua moldura. (GALIZIA, 1986: Introdução: XXII).

A criação de “Vídeo 54” foi a mostra da possibilidade da obra de Wilson de transcender o espaço do palco. Mais que apenas um teatro filmado, a sucessão de cenas sem muita relação é uma forma do autor se utilizar dos recursos próprios da televisão, do cinema para reproduzir um texto teatral. O palco era o local das possibilidades, então qualquer forma de mídia era bem vinda na composição de uma peça. Se no início de carreira temos obras voltadas puramente para o silêncio e a imagem, em obras posteriores o diálogo exagerado se mostrava uma nova vertente de compor suas peças. O dramaturgo não precisava ficar preso às amarras desta ou daquela teoria que seguia, dentro do teatro, a

possibilidade era a palavra chave. Trata-se de uma forma de dramaturgia que está diretamente ligada às novas visões sobre a teoria teatral. Ryngaerd em *Para ler o teatro contemporâneo* justifica as escolhas de Wilson ao fazer a seguinte afirmação sobre as novas produções desenvolvidas pelos dramaturgos:

A cena é cada vez menos pensada como uma totalidade. O autor não é mais obrigado a escrever em função das mudanças de cenário; todos os saltos de espaço e de tempo, todos os efeitos de montagem, são possíveis no mesmo instante. Uma estética do fragmento e da descontinuidade com certeza ganhou com isso. Tudo pode encadear ou se entrecocar, tudo pode se transformar. (RYNGAERD, 1998: 68).

Sant'Anna se beneficia dessa visão de Wilson para compor seus livros. Não é necessário seguir apenas os elementos literários da narrativa romanesca para se compor uma obra de qualidade, é mais questionador ainda quando se cria uma obra “aberta”, na qual o encontro de várias estéticas de gêneros literários e mídias diferentes possam se encontrar e se relacionarem. Se o palco é o local das possibilidades segundo Wilson, a obra *Simulacros* sai do âmbito da representação normal para se conduzir para o palco. É na transformação de seus personagens em atores, e de sua composição uma cena teatral que a obra se realiza. É PhD, em seu discurso sobre o experimento realizado na delegacia, que explica bem o fato de que se o texto jornalístico pode se dizer real, ou mesmo mais informativo, menos opinativo, sua experiência pode ser uma forma de se conduzir determinados elementos da realidade. Pouco importa a forma que ela sucederá: um livro, a atuação, um filme, não se trata de uma questão de mídia escolhida ou de gênero literário, mas de fazer da composição uma crítica organizada de forma a atingir o seu resultado final: a vida é um simulacro, então todos somos personagens que atuam para manter o pouco resto de realidade que resta.

Se as encenações de Robert Wilson influenciaram o “pensar o fazer literário” para Sérgio Sant'Anna, o que, inicialmente, seria um experimento na escrita transforma-se em uma nova estética textual, pelos menos para as obras do autor. Se num primeiro momento a teatralidade se apresenta de forma sutil, na criação de personagens que expõem a representação de forma a criar uma encenação, em obras que se sucedem teremos novas maneiras de se discutir o tema. Em *Um romance de geração*, por exemplo, temos um avanço nessa tentativa. Não há mais um romance influenciado pelo teatral, mas duas partes

específicas nomeadas de: “a peça” e o “romance de geração” proposto pelo título. Tratam-se de dois textos separados dentro de uma mesma obra, cada qual com sua finalidade específica. Na peça a discussão entre o escritor e a jornalista, no romance o “autor” que sai de sua posição de controlador do diálogo para se apresentar como personagem e questionar o que escreveu anteriormente.

Ainda podemos encontrar vestígios da influência de Wilson em várias obras posteriores do autor. A figura de um diretor teatral é presente, de formas diferentes, em vários textos que vieram depois de 74 com *Confissões de Ralfo*, como nos contos de *Notas de Manfredo Rangel repórter: a respeito de Kramer* (1973), *A senhorita Simpson* (1989) *O monstro* (1994), *O vôo da madrugada* (2004) e nos romances como *Simulacros* (1975), *Um romance de geração* (1981), e *Um crime delicado* (1991).

Outro ponto fundamental na vida do autor foi o contato com o diretor teatral Antunes Filho (final dos anos 70 e início dos anos 80). Dessa vez, a visão expressionista do teatro se apresentava para Sant’Anna. Antunes trouxe a cena Nelson Rodrigues em peças como: *Beijo no asfalto*, *Álbum de família* e *Toda nudez será castigada*. O mundo boêmio carioca se tornou parte integrante desse período, o autor e o diretor ficaram amigos e Sant’Anna assistiu por diversas vezes ensaios das peças, o “por trás da cena”. Conhecer os procedimentos teatrais levaram ao entendimento de Sant’Anna sobre o mundo criado fora da visão de um espectador.

A aproximação do escritor com o diretor brasileiro pode ser explicitamente encontrada nas páginas do conto “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, de 1984. O conto remonta dado momento da vida do autor, bem como da atualidade teatral e musical brasileira quando João Gilberto retorna dos Estados Unidos para realizar um show no Brasil, mas decide não realizá-lo por problemas com a acústica do local. Em um texto que levanta discussões sobre a real intenção do cantor em não concretizar o espetáculo e a música (fundamental no desenrolar do texto), dois elementos estruturais do conto são de grande relevância para nossa análise: a presença de um narrador-autor e da personagem Antunes Filho.

Autodenominando-se personagem principal e narrador, Sant’Anna reproduz, no conto, o período em que esteve em contato direto com o grupo teatral de Antunes Filho e as

várias discussões entre o autor e o diretor, bem como o relacionamento do autor com uma das atrizes, como exemplifica o trecho abaixo:

O autor e a Léo pegam um táxi e vão para o teatro. O espetáculo já acabou, mas Antunes está fazendo testes para substituições no elenco. E agora manda uma candidata andar pra lá e pra cá no palco. E depois manda ela passar uma parte do texto com a Ilona e a Léo. (SANTANNA, 2007: 234).

As diversas encenações que o autor presenciou geraram uma visão e forma de teatralizar a obra que surgiu posteriormente. Em dado momento o autor questiona o fato de a literatura ser vista como algo fragmentário, visto a própria realidade ter se estilizado. Trata-se do momento no qual se assume a visão que gerará essa representação contemporânea fruto de uma realidade que não dá mais para ser denominada apenas pelo realismo. Segundo essa personagem denominada Sérgio Sant'Anna no conto, o concerto não realizado de João Gilberto rege as várias partes e contrapontos desse real concretizado na narrativa.

É exatamente o observado na composição das personagens, mais que representações, são títeres do mini-palco que o autor cria em seu romance. Segundo Sant'Anna no conto, o romance permite descrever em palavras um céu azul, mas não consegue concretizar na mente como uma pintura, dependendo do leitor que cobrirá com as tintas de sua imaginação o quadro criado pelo autor. O texto, mesmo que em caráter mais narrativo, oferece muitos dados da encenação e apresenta ambigüidade ao aproximar elementos do conto e do teatro: entrar no espaço branco da página é também como entrar em cena (Idem: 228).

Uma consequência do encontro entre Sant'Anna e do grupo teatral de Antunes é a figura do autor-diretor que surgirá em *A tragédia brasileira*. A experiência do teatro que inicialmente ficava apenas no âmbito de uma narrativa que permitisse as possibilidades abre espaço para que o teatro venha na íntegra para dentro da obra. Um palco é criado dentro do enredo de *A tragédia brasileira*, bem como o diretor surge como personagem. Essa discussão será mais bem abordada no capítulo referente à obra, mas a perspectiva de Antunes Filho transformou a escrita de *A tragédia brasileira* em um campo para experiências no que tange à representação. Não apenas utilizamos recursos da teoria

literária e da narrativa para se escrever as personagens na obra, mas algo mais é acrescentado: mais que apenas uma representação, temos ainda uma encenação, e é nesse jogo entre esses dois conceitos – um da dramaturgia e um da narrativa – que daremos ênfase ao interpretar o texto de Sant’Anna.

Nesse momento de contato surge a idéia de teatro-romance. Mais que apenas um leve toque de teatralidade ocorre no interior do texto. Não se pode analisar essa nomenclatura como o uso da narrativa como o campo das possibilidades (algo que a perspectiva de Wilson se mostrou eficiente em toda a produção do autor). A obra se mostra um passo adiante: o momento em que os dois gêneros literários se mesclam por meio de um processo farsesco/sarcástico do autor. É o próprio Sant’Anna que tenta definir o gênero de seu texto, e a resposta é a não definição, *A tragédia brasileira* é ambos, romance e teatro, recheados pela ironia do autor.

Três momentos dessas discussões são essenciais sobre esses conceitos literários nas obras. *Simulacros* é o primeiro grande passo do autor para se discutir o conceito de representar, e é marcado diretamente pela influência, na época recente, da estética de Robert Wilson. *Um romance de geração* foi o ponto chave para se pensar o hibridismo, bem como, reflete a condição de um país que inicia o término de um duro processo ditatorial no qual o intelectual se encontrava impossibilitado de reação, ou melhor, profundamente podado. No fim dos anos 80 surge *A tragédia brasileira* que é representativa do momento de relação do autor com as adaptações de tragédias de Nelson Rodrigues. Trata-se da discussão anteriormente levantada na qual a problematização da representação leva à escrita de obras em um período de transição (performáticas ou não?). A diversidade da análise é necessária se pensarmos a complexidade da obra de um autor que por mais de 40 anos escreve seus textos, estes alguns dos mais representativos da contemporaneidade brasileira.

Segundo Ato

Simulacros e as personagens simulacros: o início da teatralidade

O que tornaria esse livro experimental na acepção mais exata da palavra.
Pois se experimentavam não só os experimentos, como também
as personagens e até o autor.
Sérgio Sant'Anna, *Simulacros*.

1.0 – *Simulacros* e as máscaras da narrativa

A análise que desenvolveremos sobre o romance *Simulacros* terá como foco principal o discurso sobre o conceito de representação exposto através de um enredo que contém cinco personagens - Doutor PHD, Jovem Promissor, Vedetinha, Velho Canastrão e Prima Dona – cujas ações são conduzidas e organizadas de acordo com as vontades do Doutor PhD, *Philosophae Doctor* de Philip Harold Davis. Trata-se de uma experiência científica: PhD escolhe indivíduos, teoricamente normais, para agirem como personagens, encenando constantemente numa espécie de laboratório teatral.

A narrativa se desenrola tendo como fio temático a relação emocional entre J.P. e Vedetinha, mas guiado pelas mãos de PhD que tem os olhos nas personagens e as persegue o tempo todo. As personagens são prisioneiras da mente do pesquisador-diretor norte-americano. Ao término do romance, sufocados pela pesquisa, assassinam seu controlador num jogo de cumplicidade entre os “atores do real”.

Se o conceito de verdade, como discutiremos posteriormente, é relativo; ao se assumirem como Jovem Promissor, Vedetinha, Prima Dona e Velho Canastrão, as personagens de *Simulacros* se integram a uma suposta idéia de realidade. Se tudo é falso, aceitar-se parte dessa falsidade e se reconhecer como os tipos criados por PhD expõem a representação na obra. Em nenhum momento temos os nomes das personagens, que se escondem atrás das máscaras que utilizam sem grande questionamento e são impostas pelo PhD:

“Somos como uma pequena família, lembrem-se. Você, **Velho Canastrão**, pode muito bem ser o pai de **Vedetinha**. E **Prima Dona**, a mãe. **JP** é o noivo de Vedetinha, que veio namorar na sala de visitas, sob os olhares vigilantes de seus futuros sogros. Pois fazemos de conta que ainda vivemos em tempos mais antigos e austeros. Uma família de tradições em decadência, mas sempre tradições. Quanto à minha pessoa, esqueçam-se dela o mais que puderem. Façam de conta que eu não estou aqui.” (p. 22) (grifo nosso)

Antes de analisarmos a representação e a teatralidade na composição da personagem, voltemos ao título da obra: *Simulacros*. Qual a finalidade do autor apresentar, já no título do livro um conceito como o de simulacro? Qual sua função na composição do texto, ou mais na representação da personagem?

2.0 – O conceito de simulacro e a representação contemporânea em Sérgio Sant’Anna

Podemos dizer que a representação na contemporaneidade, muitas vezes, se volta para o simulacro com a finalidade de questionar uma realidade fragmentada consequência dos descentramentos da identidade no mundo pós-moderno. Sant’Anna traz na discussão em primeiro plano intitulado o livro como *Simulacros*. No primeiro capítulo associamos as novas formas de representar à estética de simulação abordando as teorias de Villaça sobre a contemporaneidade e observando-a nas obras *As confissões de Ralfo* e *Notas de Manfredo Rangel repórter: a respeito de Kramer*. Todavia, é em *Simulacros* que acreditamos ter o ponto chave para análise, o jogo de atuação uma vez que explicita a representação por meio das personagens, bem como pela definição do conceito por meio de uma tipificação simbolizada pelas máscaras apresentadas por cada personagem.

Percebemos que não são personagens tão lineares e tradicionais, mas que possuem em sua gênese o conflito da representação. A economia textual não nos oferecerá um quadro próximo do real, mas sim simulacros, tipos ou estereótipos. Podemos afirmar, pensando a teoria de que o simulacro é um objeto artificial que visa ser tomado por outro objeto para determinado uso (AUMONT, 2004;102), que todos os personagens são simulacros. Entretanto, o que o autor faz é tirar elementos tipicamente humanos de uma realidade (ficcional) e os colocar em um projeto/pesquisa que consiste em “atuar” constantemente, transformar-se em personagem. Antes de se questionar sobre os recursos utilizados por Sant’Anna, o conceito de simulacro merece ser aprofundado. A primeira definição é a própria obra que nos oferecerá:

Mas ali na casa não havia refúgio. Na crônica daquela casa não se inscreviam pessoas, profissões, mas tipos, personagens, protótipos estereotipados a simularem papéis, dirigidos por um espírito malfazejo, inventor, maluco, gênio do mal. (SANT’ANNA, 1992: p.133).

Em meio à pós-modernidade, a utilização do processo de simulação é uma chave para se escrever obras que mantenham o fio de suas narrativas preso aos conceitos de identidade do homem contemporâneo. Primeiramente, é necessário definir o conceito de simulacro. No primeiro capítulo, apresentamos definições hipotéticas do termo e uma delas é a construção do objeto a ser composto voltado para o travestimento ou para a máscara. Cada

veste sua roupa e assume o papel proposto por PhD. Como podemos definir melhor essa idéia na obra: representação, simulação ou ilusão? Uma proposta de conceituação dos três termos é oferecida por Jacques Aumont:

É, pois fundamental não confundir, mesmo que sejam conexas, as noções de ilusão, de representação e de realismo. A representação é o fenômeno mais geral, o que permite ao espectador ver “por delegação” uma realidade ausente, que lhe é oferecida sob a forma de um substituto. A ilusão é um fenômeno perceptivo e psicológico, o qual às vezes, em determinadas condições psicológicas e culturais bem definidas, é provocada pela representação. O realismo, enfim, é um conjunto de regras sociais, com vistas a gerir a relação entre a representação e o real de modo satisfatório *para a sociedade que formula essas regras*. Mais que tudo, é fundamental lembrar-se de que realismo e ilusão não podem se implicados mutuamente de maneira automática. (AUMONT, 2004:105).

Deste modo, no âmbito do texto, encontramos todas as possibilidades discutidas acima. Nas figuras de JP, Vedetinha, VC e PD estão os simulacros enquanto seres que, de certa forma, transformam-se e fazem de sua atuação uma “verdade” para si, no entanto, sua composição enquanto personagem não passa de uma representação. Não conhecemos o verdadeiro “eu”, nem os nomes dessas pessoas (fictícias, claro), pois elas assumiram definitivamente o seu papel principal. Contudo, o experimento é baseado no fato de viverem várias facetas diferentes, o que dentro da própria narrativa se apresenta como uma exposição da representação. Dentre as várias que são apresentadas temos a do padre, , jogadores de vôlei ou mesmo a da tradicional família mineira, entre outras. Jovem Promissor nos oferece uma hipótese de conceituação de representação ao afirmar:

O simples fato de alguém se tornar ficcionista é porque já aceita uma realidade imaginária tão objetiva quanto a chamada *realidade real*. As duas realidades se inter-relacionam de tal modo e o tempo todo que são indivisíveis, não possuindo entre si qualquer hierarquia de valor. E, portanto, quem parte do princípio de que está sempre mentindo já se encontra bem mais próximo da verdade, tomando-se aqui a palavra verdade no sentido de uma mentira assumida integralmente enquanto tal. (SANT’ANNA, 1992: 60)

A noção de verdade apontada dessa forma, ainda mais no que tange à representação é algo para ser discutido. Se a teoria aristotélica diferencia verdade de imitação, e, no campo ficcional, adota o conceito de verossimilhança, em *Simulacros* o conceito que melhor cabe à representação das personagens que se assumem como “reais”, ou “verdade”

(dentro da própria ficção) e vivem seus estereótipos/tipos de maneira tal que se confundem com eles é a de uma forma que se aproxima da idéia de simulacro. Apesar de não citar o nome, mesmo que ele esteja no título, PhD é enfático ao relacionar o termo verdade ao seu experimento da seguinte forma:

“Verdade, Jovem Promissor. Uma ilusão de que todos participam é a verdade, a Realidade, JP”. (Idem: 58).

Em um âmbito mais filosófico, supõe-se que vivemos em um mundo de simulacros, como bem metaforiza Baudrillard: Disneylândia com as dimensões de um universo (BAUDRILLARD, 1977: 24). Então, o ato de construir uma “realidade” mesmo que ficcional acaba se voltando para a ordem da simulação. Assim, na literatura, os personagens vivem seus papéis, não apenas os representam, o que seria uma incoerência se pensarmos o fato de todo elemento narrativo se construir por meio da representação. Voltar para a ordem do simulacro nada mais é que retornar ao estado de coisa no qual a filosofia pós-moderna de Baudrillard situa o ser humano que vive no século XXI. Desse modo, não se imita algo, mas se simula. A própria humanidade se construiria num âmbito de simulação. Seríamos parte de um universo criado a partir da ilusão. O que é, nessa acepção, o real senão uma construção psicológica de um padrão branco, heterocêntrico e masculino? Como se dizer único e original, visto que o homem se construiria mentalmente com base em conceitos pré-definidos pela classe dominada pela beleza, saúde, inteligência e cultura em geral? Mais uma vez, em Baudrillard se procura uma resposta, ou pelo menos se tenta:

Logo fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio de realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do “verdadeiro” e do “falso”, do “real” e do “imaginário”. (BAUDRILLARD, 1981: 09)

Todos são simulacros? Sair de sua aparente vida “real” significa um retorno à compreensão do elemento que nos constitui enquanto ser na contemporaneidade? Para uma tentativa de resposta, Baudrillard nos diz que: Então, todo o sistema cai convertido em um gigantesco simulacro – não em algo irreal, senão em simulacro, é dizer, não podendo trocar-se pelo real, mas dando-se a mudança de si mesmo dentro de um circuito ininterrupto onde a referência não existe.(BAUDRILLARD, 1977: 13). O mais distante que se chega é olhar nostalgicamente para um passado originalmente idealizado que restituiríamos por

meio de museus, mas que apenas expõem diariamente sermos partes de uma rede de dados de respostas pré-determinadas.²⁴

O mundo flutua em meio a um conjunto de signos e no máximo ambiciona o retorno à era primitiva do homem de gelo de Tasaday²⁵, sem que, contudo obtenha um resultado real, acabando por repetir os vários simulacros aos quais a sociedade chegou a ser após milhares de anos se estruturando com base em conceitos pré-determinados. Se em meio a uma realidade controlada por uma série de padrões, tal como propõe Baudrillard (em um mundo no qual o simulacro assumiu a sociedade a ponto de chegar a uma realidade que não existe) é plausível a escolha de personagens-simulacro de Sant'Anna. Sua obra reflete os novos estudos sociais e comportamentais da humanidade, bem como os da teoria literária. A Literatura serve como leitura e representação do outro, bem como da relação maior entre autor/obra/mundo²⁶.

Na obra *Simulacros*, as máscaras correspondem aos novos nomes e tipos que as personagens assumem: Jovem Promissor, Vedetinha, Velho Canastrão e Prima Dona. São os estereótipos criados pelo cientista-diretor ambicioso: respectivamente o escritor aprendiz, a mulher bonita e “burra”, o homem de meia-idade com sentimento de fracasso e a mulher insatisfeita com o divórcio e em crise com a própria beleza. Claro, a discussão

²⁴ A teoria de Baudrillard procura reunir todos os seres humanos por meio do simulacro, contudo também se apresenta limitadora. Ao se pensar o mundo envolto por essa hipótese de realidade, voltamos para um local puramente teórico, como se os conceitos pudessem abarcar a generalizar todos os grupos da sociedade. Como na maioria das vezes, a crítica se volta para sua própria discussão e esquece boa parte da parcela, composta pela massa, que desconhece ou mesmo não faz parte desse conjunto de idéias que é a do mundo como simulacro. A elite nada mais faz que se isolar como nos diz Bauman (1999), marcando a diferença entre seu território e o das classes “inferiores”. A suposta interação de um mundo globalizado nada mais é que uma artificial maneira atualizada de se pensar o mundo, mesmo porque se parte dos grupos de baixa renda estão ausentes dessa discussão. Desta forma, a simulação e busca de um momento original da espécie humana também é que um debate da elite para elite visto a maioria da população estar completamente alheia a ela. Da mesma forma, a Literatura é parte de um discurso da classe média e de sua visão da sociedade, não dela como um todo, e se volta muitas vezes para análises mais teóricas, algo que Sant'Anna utiliza em sua narrativa, usar conceitos advindos da contemporaneidade para pensar a representação.

²⁵ Na obra *Simulacros e simulações*, discute-se a idéia de simulacro com base na descoberta de um homem encontrado no gelo após milhares de anos e que desperta na crítica de Baudrillard o interesse por associar a realidade à dependência desse homem, um antepassado fora do caos e da angústia da modernidade. Para o autor nossa sociedade encontra-se tão entremeadada por padrões e conceitos que a noção de originalidade, ou mesmo individualidade está relacionada ao controle social. Somos partes de um “real” que se descobre apenas como simulacro de uma realidade que já existiu. Como uma espécie de “Bom selvagem”, aludindo à teoria de Rousseau, o homem de Tasaday é o reflexo de uma sociedade que procura os últimos resquícios de pura realidade existente, o que Baudrillard diz estar presente atualmente apenas nos museus.

²⁶ Essa idéia é discutida por Antonio Candido sobre a importância da literatura e de sua relação com a sociedade da qual é parte (dentre os vários textos que discutem esse tema temos “Literatura e subdesenvolvimento e *A formação da literatura brasileira* que analisam não apenas as questões de relação da obra com a sociedade, mas da literatura como um sistema).

cairia no lugar comum se fosse um texto em que apenas apareçam esses tipos, visto serem tão comuns nas ficções.

No momento em que as personagens “vendem suas almas” ao assinar o contrato com Dr. PhD, perdem o que ainda os diferenciava enquanto humanos: seus nomes. Passam a representar papéis de forma integral. As ruas, as casas, o quintal são seus palcos, o dia é o tempo, e o enredo dependerá da maliciosa e irônica inteligência do americano Philip. Desde a relação entre um padre e uma mulher na principal avenida mineira a um jogo entre Chapeuzinho Vermelho e o Lobo “Canastrão” no parque durante a madrugada fazem parte do experimento científico bolado pela mente de PhD. Os atores do real vivem seus personagens como uma “verdade”.

Se uma realidade guiada pela experimentação é criada na atmosfera do texto, da qual se vive como uma personagem encenando no cotidiano. Sant’Anna cria o que muitos críticos dessa obra consideram de “experimental”²⁷. Para conseguir atingir seu objetivo de discutir as questões sobre representação, Sant’Anna adota um procedimento narrativo intercalando diferentes artes e utilizando mecanismos dessas não somente em *Simulacros*, mas em toda sua produção.

3.0 – *Simulacros* e o início do processo de teatralização da representação

Pode-se afirmar que *Simulacros* pertence ao gênero narrativo: temos narrador e personagens em um determinado lugar e tempo e esse narrador, em primeira pessoa, nos conduz por um enredo construído a partir de ações apresentadas em *flash-back*. Se levarmos também em consideração a extensão, temos, na edição citada, mais de 200 páginas, ou seja, um texto relativamente longo que, por isso, permitiria a articulação de elementos estruturais típicos do gênero. Além disso, a editora é enfática no que se refere à classificação da obra: um romance.

Contudo, podemos dizer que em *Simulacros* há uma certa hibridização textual e o experimento que provoca e sustenta o enredo pode ser comparado a um laboratório teatral. Trazendo à tona a discussão de Rosenfeld (2006), a obra é o que o autor chama de “aberta”, ou seja, aquela na qual sua composição mescla elementos do épico, dramático e cênico,

²⁷ Partimos aqui de citações encontradas em frases dos jornais da época, resenhas de críticos como Heloísa Buarque de Holanda, Caio Fernando de Abreu, entre outros. Esses comentários podem ser lidos na reedição feita pela editora Civilização Brasileira da obra *Simulacros* em 1992 e estão como referência na bibliografia.

visto esses gêneros literários por várias vezes se misturarem a ponto de gerar textos digamos mais híbridos. Os livros de Sant'Anna, sem dúvida misturam vários elementos de diversas formas de narrativa para conseguir um resultado específico. Por se tratar de um escritor que possui influência direta do teatro por meio do autor Robert Wilson²⁸, o objetivo desse jogo criado nas obras é mostrar que o romance pode ser um campo de infinitas possibilidades. Desta maneira, trazer dramático e entremear ao narrativo permite ao autor discutir o próprio ato de representar de acordo com suas ambições. Podemos observar essa intencionalidade no corpo do texto:

E eu perguntei ao dr PhD se era ao teatro ou ao cinema que ele se referia. Aí ele disse que era mais ou menos isso. Mas que seria algo ainda mais importante e excitante que o teatro ou o cinema. Foi aí que assinei aquele contrato. Quando dei conta de mim estava participando de uma experiência científica. (SANT'ANNA, 1992: 81).

Ou seja, não são só características formais do gênero dramático que são adotadas pelo autor, mas as teorias da encenação lhe servem para compor o romance e, a partir delas, discutir e criticar questões sociais. A obra é também o “local das possibilidades” e, como em um jogo cênico, a representação social construída depende da capacidade de interpretação dos atores-personagens e do diretor que, nesse caso específico, detém o poder e é autoridade máxima desse laboratório teatral/autoral. Esta relação se mostra ainda mais evidente quando PhD comenta sobre a personagem Vedetinha:

Aí eu percebi que Vedetinha não estava mais representando. Era tudo verdade...Ela agora fazia tudo que o dr PhD mandara, mas sem representar. Ela fazia mais: aquilo que se chama contribuição do autor e da personagem (Idem: 21).

A confusão de Vedetinha representa a linha limítrofe entre os gêneros na obra. Essa “contribuição” normalmente é dada pelo ator quando encena. Ao assumir a “máscara” Vedetinha, mais que uma atriz a atuar, ela passa a viver integralmente como tal, e desta maneira contribui na composição de si enquanto personagem.

Esse jogo encontrado no texto é uma forma de se realçar as várias discussões atuais da teoria literária a respeito da atenção do autor sobre as novas formas de se criar o texto. Mas podemos levar a análise para outro ponto ao fazermos essa associação do texto de

²⁸ Como mencionado no primeiro capítulo a respeito do período no qual o autor passou em Nova Iorque e assistiu peças do diretor, o que posteriormente se mostrou fundamental na escrita de suas obras.

Sant'Anna com as teorias da encenação teatral como forma de aprofundar as tensões criadas pela narrativa no que se refere à representação na contemporaneidade. .

O enredo concentra-se no jogo estabelecido entre Jovem Promissor e PhD. Sua representação não apenas permanece na ordem do simulacro, mas possui também associação com o teatral, foco da presente análise.

As ruas se transformaram em cenários de uma montagem teatral, bem como a própria cidade, em um palco no qual as personagens – Jovem Promissor, Vedetinha, Velho Canastrão e Prima Dona – vivenciam um experimento e se desdobram em personagens-atores ou personagens-atrizes e, assim, suas “vidas” se transformaram em uma grande encenação. Vedetinha assume o papel da jovem libidinosa (que é sua personagem principal no livro) e mesmo da mãe e esposa exemplar no casamento com Jovem Promissor. Prima Dona se metamorfoseia na mãe em meio a uma crise no casamento opressor, na governanta e na “rainha” da casa ao lado de Velho Canastrão. Este, por sua vez, varia do papel de pai ausente ao de “Lobo Canastrão” a perseguir a pobre “Vedetinha Vermelha” no parque. E o narrador-protagonista do romance, Jovem Promissor, que atua como padre, esposo e termina como o grande escritor (pelo menos em sua ambição de talvez algum dia receber seu Nobel²⁹).

A obra reflete essa espécie de palco do “real”, contudo Sérgio Sant'Anna vai além em sua empreitada de construir um livro que possui discussões metaliterárias em sua composição, dentre as várias formas citadas, e criar uma representação social que joga com elementos da encenação³⁰. Mais que interpretar os papéis que Doutor PhD os obriga diariamente como base do experimento, suas existências enquanto seres ficcionais passam

²⁹ O prêmio simboliza não apenas a ambição, mas a crítica do autor a uma realidade voltada para a importância estrangeira. Ser conhecido mundialmente abre as portas para uma espécie de reconhecimento do valor de sua obra, algo que o “escritor” (forma que Jovem Promissor se intitulará posteriormente) deseja. Pensando o título PhD, o texto remete sempre a esse fator estrangeiro como fundamental ao se pensar a obra brasileira, essa necessidade de procurar abrigo no que é do chamado mundo desenvolvido.

³⁰ A encenação é um elemento típico da dramaturgia pelo fato de não se inserir apenas na ordem da representação, mas envolver questões das quais relacionamos um primeiro processo realizado pelo autor ao criar o texto (nesse momento temos uma representação). No segundo passo a personagem criada passa pelo crivo da leitura de um diretor que desenvolverá a cena, organizará todas as escolhas que comporá a peça. No terceiro momento a constituição da encenação se concretizará na leitura do ator. A visão sobre o texto lido, bem como a adaptação com base em seus conhecimentos prévios conduzirá a representação inicial proposta pelo autor a uma nova forma de percepção da personagem, por meio da leitura dramática realizada pelo ator. A obra se concretizará teatralmente dessa maneira, a proposta inicial chegará a seu objetivo maior. Assim, da mesma forma que relacionamos à representação no que se refere à narrativa romanesca, a encenação se associará mais diretamente ao dramático. (Ryngaerd, 1996)

pelo âmbito de uma atuação, com isso, o texto constrói a representação sobre um ambiente cênico na qual as personagens são livres atores. Os próprios nomes escolhidos para os tipos assumidos são uma forma de se conduzir a narrativa à teatralidade, manifestada na obra.

3.1 - As máscaras de *Simulacros* e os nomes dados às personagens como elemento da teatralização da representação

Qual era a profissão de Jovem Promissor antes do experimento? Seu nome? O que fazia antes da pesquisa de PhD? Não há respostas para o leitor. Da mesma forma são construídas as personagens Vedetinha, Prima Dona e Velho Canastrão, das quais não nos é permitido conhecer suas origens, identidades etc. O único do qual é mencionado algo anterior ao experimento é PhD, cuja naturalidade (EUA) é mencionada, bem como o fato de possuir formação acadêmica e carreira como pesquisador, além de seu nome (o único citado): Philip Harold Davis. O que venham a ser esses nomes, o próprio livro *Simulacros* oferece uma primeira hipótese de resposta:

O significavam esses nomes, Prima Dona e Jovem Promissor? O que significavam todos os nomes? Por que não poderiam as pessoas esvaziar-se de tudo aquilo que era espúrio: o passado, a idade, os papéis sociais, as profissões, os próprios nomes? Os nomes, eu compreendia eram apenas imposições que condicionavam as pessoas desde o berço. Fossem lá quais fossem – Francisco, Teodoro, M^a das Graças, Dolores, Alexandre, Napoleão – os nomes eram máscaras aplicadas ao rosto, à pele das pessoas que as carregavam para o resto da vida. (Ibidem: 135)

As personagens se desdobram em representações que se aproximam da idéia de simulacro, ou seja, máscaras que as personagens utilizam e passam a agir como se realmente se transformassem nesses tipos/estereótipos que lhes são destinados pela pesquisa científica do pesquisador/diretor.

O ambiente descrito e criado pelo pesquisador-diretor como “familiar” é o palco onde seus atores/atrizes atuam, como se observa no fragmento retirado do livro:

“Somos uma pequena família”, ele diz. “Ou como um pequeno grupo de teatro. Portanto eu quero que vocês se comportem como os personagens, e não como pessoas que eram anteriormente, certo? A não ser que eu ordene o contrário. Pois muitas vezes se misturam essas pessoas e os personagens, certo?” (Idem: 08).

O nome das personagens nos oferece uma interpretação teatral da narrativa. Por possuir máscaras que os levam a agir como determinados tipos, essas são nomeadas de forma próxima da de alguns personagens clássicos da dramaturgia. As alcunhas Vedetinha, Prima Dona, Velho Canastrão, Jovem Promissor, bem como PhD são perfeitamente analisados do ponto de vista da teatralidade.

O nome Vedetinha foge do ambiente do “grande” teatro e dos elementos típicos dos palcos, mas se associa a essa importante figura do teatro de revista brasileiro que por anos foi um ícone para muitos: a vedete. A mulher, símbolo da beleza feminina, está marcada no corpo da personagem por meio de sua sensualidade, na calça jeans apertada a andar pelas ruas da cidade. A partir de uma caracterização que realça o estereótipo da mulher bela e fútil, figura é a realização da perfeita construção da suposta atriz que interpreta Vedetinha, confundindo-se com a personagem de forma tal que, diferente dos outros que questionam o tempo todo suas existências enquanto experimento, permanece com o mesmo nome após a morte de PhD³¹. Sua posição de submissão também pode ser observada no nome, não uma “Vedete”, mas Vedetinha, o uso do diminutivo é mais uma forma de inferiorizar a personagem. As atitudes são de dependência tamanha da figura de PhD que nunca passará de uma “inha” enquanto mulher, mãe, atriz ou mesmo uma vedete, discussão que segue muitas análises do feminino, visto uma forma de se inferiorizar o que se refere à mulher é o uso de diminutivos.

Vedetinha é uma espécie de Lady Godiva, nua a andar pelos campos sob o dorso de um cavalo, sentindo o ar pairar em seus pêlos, sobre sua pele delicada. A liberdade, a sensação de pureza e retorno ao início, a um feto que se desenvolve no ventre, com a libido de uma mulher que possui em seu corpo algo de todas as mulheres, mesmo que marcada pelos vários estereótipos do feminino. Essa poderia bem ser a melhor descrição de Vedetinha, e, sem dúvida, é em sua voz que muitas dessas afirmações se concretizam em *Simulacros*. É na marca ocasionada por sua calça justa, em sua aura de sedução que prende Jovem Promissor que iniciamos a descrição de uma das máscaras fundamentais construídas

³¹ Todos os demais personagens assumem novas alcunhas. Trata-se de uma necessidade para eles e que é explicitado no momento em que Jovem Promissor diz que: “O doutor PhD só estava enganado num ponto”, eu disse dirigindo-me a todos: “Nós temos um jeito de nos libertarmos desse sentimento de culpa. É muito simples. É só mudarmos de nome. O crime, se se pode falar em crime, foi cometido pela Prima Dona, Jovem Promissor, Vedetinha e o Velho Canastrão”. (SANT’ANNA, 1992: 195). Libertar-se dos nomes, para JP, livraria também da culpa pela morte de PhD que os enjaulava em seu experimento.

no enredo. Sua primeira aparição é ao lado de um padre (o próprio Jovem Promissor a atuar), com o corpo bem definido e causando desejo. Sua função enquanto simulacro na obra é simplesmente viver essa figura de grande destaque no que refere a mulher: a eterna Eva, a cobiça de um homem pelo corpo da pecadora, do mais trivial desejo carnal. Esta parte da obra nos relata o caminhar dessas duas figuras pelo centro da cidade de mãos dadas e a chocando toda a população.

Vedetinha é exatamente essa imagem, de mulher de corpo agradável, mas ingênua. Alguém que consegue despertar a cobiça do Jovem Promissor ao Doutor PhD, sem perder a aura de inocência. Seria um tipo que se associa a todas as mulheres? Numa visão bem androcêntrica poderíamos dizer que sim, sempre que se pesquisa o feminino, voltamos para uma realidade marcada por uma dominação completa por parte do homem e na qual se procura infantilizar as atitudes femininas, ou mesmo inferiorizá-las.

A prova dessa associação direta na obra é a leitura principal da personagem, os livros de Jorge Amado. Considerado na época um autor “menor”, bem como simboliza uma das “putas” eternizada pelas páginas do autor baiano. Sua obra era marcada por um teor excessivamente popular e uma produção que exotizava a imagem dos baianos, suas crenças e costumes. Quando se ressalta que os livros ambicionados para leitura de Vedetinha são do autor, nada mais é que uma forma de Sant’Anna relacionar a imagem da personagem à grande massa e pouco dotada de interesse pelos “reais assuntos intelectuais”. Mas essa não era a visão da mulher na época, e porque não dizer até hoje? Não a associamos à eterna dualidade entre os estereótipos padrões de puta ou mãe³², mesmo que ambos sejam voltados a um mesmo denominador comum, o interesse do macho dominante?

Sant’Anna, um autor que se atém muito às discussões sobre os grupos marginalizados e que faz de sua obra uma visão irônica do mundo, não faria dessa personagem apenas uma representação da submissão ou mesmo de confirmação do tipo padrão de mulher. Em *Simulacros*, como em um teatro da antiga Grécia, suas personagens colocam essas máscaras correspondentes aos estereótipos, ou melhor, protótipos padrões de seres humanos que viverão nas páginas do livro. Mesmo que assuma diversos papéis, a grande imagem dessa personagem é ser Vedetinha, a controlada, um títere de Doutor PhD.

³² Podemos constatar essas visões nas diversas autoras que discutem a representação feminina como Judith Butler, Elaine Showalter, Virginia Woolf, entre outras.

O corpo de Vedetinha é para ser ambicionado pelos homens, sua função é atrair o macho para sua teia e, a partir disso, essa falsa inocência se mostrar alvo de uma tentativa ainda maior como a narrativa mostrará. Contudo, para reforçar o estereótipo, Vedetinha se casa com Jovem Promissor e engravida, assume o papel maior de uma mulher na sociedade androcêntrica, esposa e mãe.

Outra personagem é Prima Dona, sua imagem tipifica uma mulher de meia idade, abandonada pelo marido, sem filhos e que se entrega a experiência de PhD como forma de fugir da entediante vida que leva. Se por um lado temos a jovem mulher desejada, por outro Prima Dona simboliza um corpo que já não mais atrai, ao contrário, é repudiado. Em seu desabafo durante uma pequena sessão de “terapia” organizada por Philip que se percebe a intencionalidade de composição da personagem:

Prima Dona: Antes eu fora a velha bruxa, dr. PhD. Agora eu era nada. O senhor já experimentou alguma vez a sensação de ter perdido o corpo? A gente se sente bela, doutor. Embora sem corpo a gente se sente bela. (SANT’ANNA, 1992: 103).

A senhora frustrada, mas que é ambiciosa e controladora é metamorfoseado na Prima Dona, a grande figura do teatro/ópera. Inicia-se o texto como uma mulher mais velha e frustrada, após a morte de PhD assume o posto de “rainha”, conseguindo assim obter seus desejos. A grande dama, essa Prima Dona da narrativa santaniana exige para si o controle da casa, algo que lhe é dado por Jovem Promissor quando a torna governanta da casa. Percebemos a relação direta do nome teatral com a personagem no momento em que Philip permite que os seus atores/experimentos exponham seus desejos:

“Não, agora o senhor vai me escutar de qualquer maneira”, ela disse levantando bruscamente. Prima Dona acendeu a luz e foi até a estante do dr PhD. (Idem: 155).

Como num palco, em um momento de monólogo, Prima Dona traz a luz para sua figura e faz a exposição de suas insatisfações, transforma-se na grande figura de sua própria peça. Do outro lado temos o Velho Canastrão que ressalta o traço fundamental de alguns atores, uma atuação marcada por trejeitos e cacoetes que encobrem a falta de talento. Da mesma maneira, a personagem de Sant’Anna não passa de um velho que em toda vida não

passou de um canastrão, nunca obteve sucesso, ao contrário, sempre foi um fracassado que somente conseguiu brilhar no momento de sua morte simulada pelo pesquisador/diretor. Sua carta de despedida expõe os exageros de sua “encenação” e nos mostra a figura de um típico canastrão dos teatros:

“VOCÊS ME TRATAM COMO UM CACHORRO VADIO, UM MORTO VIVO, UMA PUTA VELHA. NÃO COMO UM SER HUMANO. ENTÃO TAMBÉM NÃO TENHO NENHUMA OBRIGAÇÃO DE COMPORTAR-ME COMO UM SER HUMANO. ADEUS...(Idem: 166).

Nas paredes da casa está esse testamento de Velho Canastrão, não se considerando nem mais um ser humano. Contudo, no desenrolar do livro percebemos que a morte da personagem também não passa de mais uma canastrice do ator. O sangue que escreve pelas paredes é apenas artifício cênico, e sua morte uma farsa.

O escritor em seu início de carreira, as ambições de obter o sucesso, deixar de ser um mero indivíduo para ter o nome entre os grandes da literatura. São esses os pequenos detalhes que serviriam de explicação para o Jovem Promissor, um homem de quase trinta anos, no auge de sua sexualidade e criatividade, com a perspectiva de conseguir todos os seus desejos. Ainda é um autor “promissor”, possuindo todas as prerrogativas de alguém que poderá compor grandes obras. Essa vida de escritor na obra nos é mostrada quando JP precisa perseguir Velho Canastrão por ordem de PhD, o ato de se escrever um relatório sobre tudo o que acontece. O resultado é excelente segundo a visão do doutor, o Jovem Promissor realmente tem talento para narrar, entretanto a verdadeira grande obra que produz permanece guardada até o término do livro quando foge do hospital onde seu filho nasceu.

A concretização da personagem enquanto um “escritor promissor” se dá na composição da obra *Simulacros* em si, narrada em primeira pessoa por JP. O livro serve de desabafo para um homem que viveu sobre a influência de uma mente diabólica, mas que não consegue esconder em nenhum momento seu desejo de poder, como percebemos na frase da personagem após o assassinato de seu criador:

De repente sentia a imensidão do meu poder. Como se tudo me fosse permitido sobre a vida e a morte. A certeza de que o dr. PhD, o médico, o cientista, o tirano, o demônio, Deus, eram frágeis como tudo mais. O simples entrar de uma lâmina e eu estancava o bater do coração, o sangue

escorrendo maciamente nas veias, os mais ocultos pensamentos e secreções. O dr. PhD era nada, a vida era nada. Tudo uma questão do suave penetrar de uma lâmina (SANT'ANNA, 1992: 178).

As personagens não fogem de ter os atos milimetricamente calculados pelo cientista-diretor. São partes de uma grande obra de ficção na qual agem como atores em cena. Contudo, é no momento em que esse suposto escritor/ controlador se mostra como mais um elemento humano que temos sua derrocada. PhD é exterminado quando oferece às suas crias o direito de desejarem, de possuírem vontade. Em uma cerimônia na qual as personagens contam seus sonhos, Velho Canastrão realiza o seu, ser morto, o que causa uma reação em cadeia alimentada pela ambição de Prima Dona e Jovem Promissor. Seus desejos também acabam se realizando, serem os controladores de suas vidas e dos demais membros de sua “família”.

Jovem Promissor se torna “O escritor”, deixa de ser uma ambição, uma promessa para se transformar em um real criador. Velho Canastrão se modifica em “O homem”, sem enfisema pulmonar e as crises de depressão que o cercavam. Prima Dona, num jogo de controle de JP, se denomina “A rainha”. Parte da mentalidade que estrutura o crime de eliminação de PhD é realizado por Prima Dona, que é silenciada pelo poder oferecido pelo título da realeza e se transforma na comandante da casa enquanto o escritor não está. A única que mantém o nome é Vedetinha, fruto da dependência ao Doutor PhD e de um fator que será apresentado após: o filho que espera não é de JP, mas de Philip. Todos são influenciados por ele para poderem assumir novos nomes que façam esquecer os da pesquisa que os controlava, e assim começam a viver os novos tipos que escolheram.

A personagem é construída sobre a imagem de um protótipo de escritor, e se acredita como tal, prova disso é a obra *Simulacros* que narra após sair da pesquisa de PhD. O livro é sua tentativa de liberdade, de gritar contra o controle supremo de PhD, algo que não sabemos se algum dia superará (que observamos na imagem do sorriso do filho após sair do hospital, fruto do rosto marcado pelos olhos perseguidores de Philip). Seu objetivo enquanto homem é ser um artista como observamos no momento em que inflamado pela ambição JP fala com PhD: “Eu sou um artista, dr PhD, um escritor. Isto é, eu ainda estou na fase de aprendizado, mas um dia vou ser um escritor”(SANT'ANNA, 1992: 42). Entretanto, como parte do experimento e tendo sua existência condicionada pelos desejos do seu pesquisador/diretor, a personagem ainda atua como um aprendiz. PhD o força a

tentar reagir, e para isso humilha a ambição de JP: Um dia o Velho Canastrão vai morrer e você tomará o seu lugar. Só que será batizado não de VC, mas VF. Velho Fracassado. (Idem: 42).

O objetivo é ser dono do próprio eu e não mais ser seguido pelos olhos que os perseguem em toda a narrativa da qual são personagens. A construção de PhD é próxima da imagem das vozes que levam o limpador de janelas a discutir a vida e tentar se matar. Sua presença, enquanto personagem, é uma forma de transformar toda discussão em torno da representação. O que não podemos esquecer é que toda essa idéia é feita de forma irônica por Sant'Anna na imagem de um pesquisador americano.

A prova de que os personagens são elementos que vivem e agem de acordo com o controle de PhD, de sua construção próxima a do limpador de janelas está no corpo do texto:

“JP entrou no quarto ao lado, parou diante de Vedetinha, que lê na cama um livro de Jorge Amado. Depois ele se dirige bruscamente para cá e, por alguns segundos, sinto sua presença ameaçadora às minhas costas, uma violência que pode explodir de repente. Meu revólver está na gaveta aberta, ao alcance das mãos.

Parece-me, pressinto que JP vai agarrar-me pelo pescoço. Porém logo depois percebo que ele apenas deixou cair os braços. Vencido, apaziguado, manso.” (SANT’ANNA, 1992: p.92).

O estrangeiro cientista faz dos brasileiros sua matéria-prima para que se retire o homem de seu meio comum, no caso da obra uma vida de fracasso, e lhes oferece uma nova chance. Entretanto, essa oportunidade não se dá de forma tranqüila e trivial, mas de submissão extrema. Um demônio, um Deus, um ser diabólico que trata seus “ratos de laboratório” com delicadeza, encobrendo o total domínio psicológico. É por meio das escolhas de PhD que as personagens agem, suas vidas não mais lhes pertencem. Em uma comparação livre, na qual a figura do titereiro é usada como metáfora, cabe remetermo-nos nesse caso ao filme de Kieslowski *A dupla vida de Véronique* (1991). Na cena chave para a discussão, a jovem Véronique, que por sua vez é o duplo (físico e psicológico) de Weronika, assiste a um espetáculo de bonecos. O que poderia passar como algo corriqueiro, acaba se mostrando uma grande discussão sobre o ato de representar no momento em que vemos a figura do titereiro no espelho. Saber quem é o controlador, o homem que move o boneco expõe na narrativa a composição da vida das personagens como parte de uma criação fruto de um ser que está acima da própria representação. Seria então uma forma de

simbolizar a figura do escritor por meio de uma personagem do próprio texto. PhD se aproxima desse titereiro visto no espelho, mas que possui um limite no dado momento em que suas criaturas decidem se rebelar

A função de PhD é humilhar, maltratar e expor suas personagens entendidas por ele próprio como medíocres para que assim consigam realizar de forma competente seus papéis. Sua mente que guia todos os passos realizados na obra. Não apenas uma pesquisa, sua forma experimental de agir com as personagens o constroem como uma espécie de mente superior, um espírito malfazejo, ou nas palavras de JP: o livre criador, um artífice manipulado por uma entidade ou ser supremo, uma espécie de deus que apenas sintonizava seu auxiliar em determinados canais de captação ou compreensão (Idem: 95).

Pensando na obra como entre o dramático e o narrativo, essa imagem do experimentador/cientista pode se aproximar da de um diretor teatral. Pela primeira vez na obra de Sant'Anna essa figura aparecerá³³ simbolizada por PhD. Seus atos se aproximam de uma direção de espetáculo, conduzindo não apenas a cena, mas as atitudes que deverão ser tomadas pelos atores em sua peça. Para isso, por vezes encontraremos a palavra “método” relacionada à forma de conduzir os personagens dentro do livro. Trata-se de uma expressão típica do teatro, associada quase diretamente a Stanislawski e sua forma de conduzir os atores, algo que se relacionava ao fato de se desenvolver a atuação de maneira tal que se levasse o espectador a impressão de uma quarta parede no palco, esta separaria a cena do público, e os atores deveriam atuar de forma que se aproximasse da realidade. Não é apenas uma semelhança ao que PhD faz, Sant'Anna traz mais um elemento da perspectiva teatral para seu romance como forma de se discutir a representação. Podemos partir de um conceito de diretor para explicar melhor a forma do texto do autor:

Pois diria que o lugar do diretor situa-se no cerne desse conjunto referencial, e é em relação a ele que todos os quesitos possíveis adquirem razão de ser. O espaço do diretor conflui para a tradução cênica das referências. (BORNHEIM, 1992: 304).

Se for no espaço criado pelo diretor que todas as demais perspectivas se confluem, é em PhD que as personagens adquirem suas novas “vidas”. Somente com sua morte (fruto

³³ Posteriormente, observaremos essa mesma imagem em S.S de *Um romance de geração* e o autor-diretor de *A tragédia brasileira*.

da revolta e traição de seus experimentos) que temos alguma liberdade para as personagens, e com isso adquirem seus novos nomes.

Em um momento de traição, Jovem Promissor descobre no filho o olhar inquisidor de PhD. Sua fuga do hospital, logo depois da associação da criança com o falecido pesquisador, se associa diretamente à busca de fugir da vida de experimentação, da pesquisa que o sufoca em sua constituição como personagem. Ainda pretende desfrutar da liberdade de seu criador, daquele narrador de sua história de vida que o dizia para onde ir e como agir. Conseguirá permanecer sem o controle do olhar que o persegue? A obra não nos oferece resposta alguma. A dificuldade de fugir do domínio da estética literária que compõe o texto (em uma discussão excessivamente metaliterária), de sua existência como representação é refletida na fuga da dominação sentida profundamente na personagem (que por sua vez reproduz o sentimento do autor em sua necessidade de criar o texto literário). A tensão, a angústia de se descobrir uma representação, de ser o elemento de uma narrativa ainda maior que a própria vida, e assim tentar escapar.

Com a finalidade de fazer de seu texto um questionamento da realidade contemporânea, descentrada e em meio aos conflitos da pós-modernidade, uma resposta escolhida pelo autor para trazer à baila o conflito da representação é a teatralidade. Não pretendemos, inicialmente, discutir a possibilidade ou não de se traduzir o romance do autor para o palco, o que também seria uma leitura interessante, mas observar no livro analisado como a estética teatral trespassa a leve película da escrita romanesca.

Esses são outros fatores que ressaltam ainda mais a teatralidade como determinante na representação das personagens de *Simulacros*. Como teorizar, então, esse romance que se aproxima da dramaturgia? Uma boa denominação para esse novo conceito, discutido até aqui, de romance experimentado, teatralização, representação voltada para o simulacro, ou mesmo as máscaras de cada personagem nos é oferecida por PhD:

Interrogado a respeito do conteúdo específico da experiência que realizava ontem no Parque Municipal, o dr. Philip disse que nada podia adiantar aos jornalistas e policiais. E que suas conclusões só chegariam ao conhecimento público através de um livro que poderia filiar-se, sem ironia, ao gênero ficção científica, no seu sentido mais exato. Ao mesmo tempo em que se narrariam, num estilo lítero-jornalístico, fatos verdadeiros, estes fatos seriam provocados por uma intenção imaginária ficcional e de caráter eminentemente científico-experimental. Tanto é que a encarregar-se da escrita do livro fora chamado um dos próprios

voluntários de toda a experiência e que seria também experimentado nesta atividade mesma: escrever. O que tornaria o livro *experimental* na acepção mais exata da palavra. Pois experimentam-se não só os experimentos, como também as personagens e até o autor. Este considerado aqui não como um livre criador, mas como artífice manipulado por uma entidade ou ser supremo, uma espécie de Deus (modestamente ele mesmo, Dr. PhD) que apenas sintonizava seu auxiliar em determinados canais de captação e compreensão (SANT'ANNA, 1992:)

São os olhos controladores que fazem da experiência científica transpor os limites da pesquisa para comporem as páginas de uma ficção. Esses fatores fazem de *Simulacros* o que seria uma primeira tentativa de aproximação entre o dramático e o narrativo em Sant'Anna. Percebemos o aparecimento de forma tímida dos elementos teatrais em sua obra. Ele transforma o tempo e espaço narrativo em palco, os personagens em atores, assim como insere um diretor-autor³⁴ na figura de Philip Harold Davis.

³⁴ Figura que será melhor discutida durante o quarto capítulo sobre a obra *A tragédia brasileira*. A importância da figura do diretor como elemento de controle da cena e organizador dos diversos pontos que se sucedem durante um dado espetáculo.

Terceiro Ato

O romance em único ato (não encenável): crítica intelectual e o teatro político e de Brecht como fonte da representação

“Um único, extenso e sufocante ato” que talvez jamais subirá ao palco, por ultrapassar provavelmente o fôlego do intérprete masculino e, principalmente, o limite da paciência do público.

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

1.0 – O único ato (não encenável) e o romance de Geração

Um romance de geração está dividido em duas partes: a primeira é denominada uma “uma comédia dramática em um ato” e a segunda, “romance”. Na primeira parte, há duas personagens: “Ele”, o escritor, e “Ela”, a jornalista. O enredo consiste no encontro de ambos no apartamento do escritor. A jornalista o procura para uma entrevista sobre os autores do período ditatorial brasileiro (1964-1985) e sobre a produção do entrevistado. A representação das personagens se constrói a partir de um discurso metalingüístico, através do qual o embate entre eles se estabelece diretamente, sem intervenção de um narrador, ou seja, Sérgio Sant’Anna escreve, nessa primeira parte, um texto que se aproxima, na forma e no conteúdo, de um texto teatral ou como ele mesmo denomina de uma “comédia dramática em um ato”. O que poderia se limitar a uma entrevista sobre um escritor e sua produção literária, transforma-se em uma crítica à sociedade, à literatura e ao mercado editorial, bem como em uma reflexão sobre o ato da escrita. De maneira extremamente criativa e irônica, há, na segunda parte, um texto em prosa em que o narrador, S.S., discute o texto anteriormente apresentado, sobrepondo descrições e reflexões às representações das personagens apresentadas na primeira parte. *Um romance de geração* mescla várias gêneros textuais – peça teatral, entrevista, manifesto, romance – como bem indica Dalcastagné:

Um pouco de peça (são dadas as marcações de fala e de espaço), um pouco entrevista (a repórter vai até à casa do escritor em busca de uma frase de efeito sobre a “geração 64”), um pouco de manifesto (ele faz longos discursos altissonantes sobre a literatura em sua geração), o texto seria, afinal, o romance fracassado de Santeiro que, cínico, se compraz em exhibir os próprios desacertos, não só literários, mas também afetivos sexuais e políticos. (DALCASTAGNÈ, 2007: 57).

Nessa obra marcada pelo hibridismo, Sant’anna nos oferece na primeira parte, pelo menos no que se refere à estrutura, um texto muito próximo do dramaturgício, uma vez que segundo Décio de Almeida Prado, “o teatro propriamente dito só nasceu ao se estabelecer o diálogo, quando o primeiro embrião da personagem – o corifeu – se destacou do quadro narrativo e passou a ter vida própria”. (PRADO, 2002; 86). Tira a tensão narrativa do

âmbito do narrador e passa para o diálogo³⁵, no embate verbal entre o escritor e a jornalista em um único e imenso ato.

Como já afirmamos, o autor caracteriza a primeira parte como “comédia dramática em um único ato” e explicita essa caracterização no subtítulo, que reúne três jargões teatrais: comédia, drama e ato. A obra oferecerá uma comédia, subgênero dramático por excelência, advindo dos cantos dionisíacos, ou um drama, algo próximo ao composto pelos grandes dramaturgos europeus? Se ao intitular a obra como “romance” o autor gera essa paradoxal discussão, visto que dentro do livro encontraremos uma peça, na leitura do ato obtemos as respostas, na representação de Santeiro e de sua irônica visão de si e do mundo, construído por meio de um ato único, mas que posteriormente apresentará uma parte escrita de forma narrativa e com o narrador S.S.

A primeira parte do livro é composta por mais de 80 páginas de falas entre os personagens. Inicia-se o texto com uma rubrica em que se tem a descrição do ambiente, nomeado cenário, e, em seguida, o diálogo entre “Ele” e “Ela”. Todas as ações, posturas, formas de agir em cena, descrições são explicitadas em rubricas, recurso textual geralmente adotado pelos dramaturgos para orientar possíveis diretores na montagem teatral. Se considerados apenas esses aspectos formais, poderíamos considerar essa primeira parte como teatral, mas a extensão exige uma adaptação para tornar viável sua encenação. O que nos parece mais evidente, surpreendente e digno de análise é que Sant`Anna cria um jogo a partir das especificidades dos gêneros textuais – entrevista, peça teatral, manifesto, romance – e de suas teorias a fim de discutir a representação e o próprio fazer literário.

O que temos, na segunda parte, é mais um passo no processo de hibridização em Sant`Anna, no qual um personagem que se considera narrador comenta as intenções do escritor da “comédia dramática em um ato” anteriormente apresentada. Nesse texto, ele comenta:

Então, atenção produtores e diretores: qualquer montagem fiel de *Um romance de geração* deve incluir este segundo teatro, esta platéia, como

³⁵ Vários autores discutem sobre a importância do diálogo no teatro. Segundo Rosenfeld (2006), Ryngaerd (1998) e Magaldi (2006) o texto dramático é feito para o palco e atinge apenas sua plenitude no momento em que se transforma em encenação. Uma prova disso é a afirmação de Magaldi, visto que, se o texto não se estrutura para o palco, não tem razão de existir: Os diálogos abundantes constroem o ator, que se sente mal em cena. Se o dramaturgo não previu a necessidade da interpretação, por que não escreveu ensaio ou romance? (MAGALDI, 2006: 27).

um jogo de espelhos com o público real. Deve incluir, também, o título de citação da montagem original (a do sarau), e o pequeno *living*, onde se acomodariam atores representando o próprio Carlos, sua mãe, o psicanalista, a namorada e o Censor. No centro de tudo, obviamente o palco. (SAN'ANNA, 1988: 92).

O texto seria então um jogo de espelhos. O diretor teatral que se propusesse a encenar a obra deveria se ater à criação de um teatro dentro do teatro, para que o espectador de fora observasse como contemplador uma peça que por sua vez é encenada, algo puramente metateatral. Não há finalidade de um tom realista, muito menos de que os atores encenem em uma espécie de metamorfose completa, mas ao contrário, o texto explicita o tempo todo o fato de ser uma representação. O tom farsesco/irônico é observado nos risos das personagens, em momentos nos quais Santeiro e Cléa agem como atores em cena.

Farsa, pastiche, máscara são possíveis interpretações para a obra, controladas pela mente de S.S. Em *Simulacros* a imagem de PhD jogava como a idéia de um diretor que atuava como uma espécie de titereiro, em *Um romance de geração* encontramos a figura do narrador que deixa claro a influência como controlador, não apenas das personagens, mas receberá as críticas ao seu texto, como um escritor:

E eis que a bilheteria também se transforma em personagem, do mesmo modo que os espectadores, principalmente se se quiser acompanhá-los desde suas casas através do trânsito engarrafado da cidade, cenário tão ao gosto de Carlos Santeiro. Em síntese, toda a preparação para um evento clímax que seria a peça *Um romance de geração*. (idem: 89)

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

A diferença entre os gêneros *teatro* e *romance* encontra-se não totalmente na linguagem, mas também – ou principalmente – no fato de que o texto teatral deve se presentificar a cada noite no palco para atores e espectadores. Antes de levantar-se o pano este mesmo texto está “adormecido”, é inacessível. (idem: 86)

Ao afirmar que a literatura é um dos gêneros mais abertos (idem: 88), S.S. sintetiza a intenção de Sant’Anna. De forma irônica, somos levados a perceber uma série de escolhas feitas pelo autor ao compor seu texto. Se num primeiro momento o narrador compõe seu ato, quando se coloca a criticar o texto, fruto de sua criação, temos, em prosa, uma espécie de manifesto e/ou texto explicativo:

Para a hipótese, porém, do texto jamais vir a ser encenado, vale-se o autor agora de um artifício muito simples: transformar o texto teatral num texto de ficção, para ser apenas lido. Uma pequena novela ou mesmo, ousamos dizer, um “romance de geração”. (idem: 86)

A perspectiva teatral daria lugar à narrativa, que não seria necessariamente pura, algo que já observamos ser perfeitamente questionável em *Simulacros*, e construiria um texto romanesco. Não somente com a finalidade de tirar a estrutura do teatro, as reflexões de S.S. vão além ao questionar o aspecto da responsabilidade do escritor ao compor seus livros. Segundo a personagem, a transposição para o romance resguardaria a peça de possíveis críticas, algo com que ele considera saber lidar melhor na narrativa. Se o texto se intitula comédia dramática e ao mesmo tempo romance, S.S. prefere se responsabilizar³⁶ por apenas um dos dois, essa seria uma forma de diminuir as críticas ao seu trabalho. Se levamos em conta o fato de Sant’Anna não se nomear em momento nenhum um dramaturgo, a escolha de S.S. reflete a intencionalidade da composição do texto: uma inserção irônica dos elementos teatrais sem a necessidade de uma transposição para o palco, isso caberia aos diretores que quisessem adaptar seu texto para o teatro.

Na segunda parte, o autor-narrador oferece esclarecimentos e diretrizes para uma montagem teatral da “comédia dramática”. O que se destaca é a sobreposição de representações das personagens. Numa perspectiva mais ampla, Sant’Anna se exclui da responsabilidade de seu texto ser interpretado num palco. Seria simplificado demais

³⁶ Essa é uma questão parte de uma discussão contemporânea ainda maior: a responsabilidade do escritor. As obras não são mais parte de uma referência apenas intelectual como pensador das questões sobre a sociedade, mas um indivíduo que assume uma posição frente a seu texto. Sant’Anna é sem dúvida um dos autores que se importam e trazem para a discussão a responsabilidade ao se escrever um livro, mas realizado por meio de seu texto farsesco e cínico.

considerar esse ato como “não encenável” apenas pelo excesso de falas das personagens, mas é preciso levá-lo em conta como a resposta irônica dada pelo autor para o jogo metaliterário de seu texto. O livro pode nos fornecer uma possibilidade de resposta ao jogar com ambas as questões, teatro e romance, ainda se mantendo como um laboratório da representação, algo que já havíamos observado em *Simulacros*.

Na imagem de S.S. temos a reflexão necessária para compreender a relação entre o teatral e o narrativo na estrutura do texto. Esse narrador rompe com a idéia de dramático. O livro então se apresenta como mais uma forma de hibridização. Sua finalidade se afigura como uma tentativa do autor, atento às discussões contemporâneas, de pôr em questão elementos metaliterários. Cada página simboliza a escrita de uma representação conflitante, no âmbito da ironia, próximo da performance, do tom farsesco, do simulacro, ou ainda, da teatralidade. No diálogo entre “Ele” e “Ela” que obtemos algumas respostas sobre esse campo experimental, e por que não dizer de laboratório da narrativa, criado em *Um romance de geração*. Não somente no que tange à composição da personagem, mas no ambiente marcado por questões como: intelectualidade, fracasso, ditadura e teatro político no Brasil.

2.0 – “Ele”/“Ela” e a representação teatralizada

Diante das falas do único ato de *Um romance de geração*, encontramos os nomes “Ele” e “Ela” para representar as duas personagens centrais. Ainda que posteriormente sejam nomeados – Santeiro e Cléa –, a princípio, encontramos o uso de pronomes de terceira pessoa como uma forma de indefinição da identidade desse homem e dessa mulher, mas que posteriormente assumirão a forma da jornalista e do escritor.

Essa pronominalização inicialmente dada às personagens representa sua ligação aos estereótipos de homem e mulher que assumirão. Assim, se por um lado Sant’Anna desindividualiza a personagem por meio dos pronomes, ele assim o faz para posteriormente dotá-las de identidade, nome e função na sociedade, ainda que estereotipados. Temos, portanto, uma visão macro desenvolvida na escolha de Ele e Ela para as personagens, ainda trabalhando próximo a ordem do simulacro³⁷ e, na micro, opera-se a individualização quando temos os nomes - Santeiro e Cléa, as atividades profissionais o escritor e a

³⁷ Ver capítulo 02.

jornalista. Ambos agem de forma estereotipada: Ele, o autor, intelectual e que deseja “comer” a entrevistadora; Ela, jornalista, ambiciosa e que cede aos caprichos do escritor para conseguir a frase de impacto sobre a “geração 64”. Entretanto, estamos diante de um texto no qual as personagens utilizam máscaras e agem como atores em cena, o que vemos ser na verdade mais uma vez a visão irônica do autor diante do texto contemporâneo.

Se em *Simulacros*, *Jovem Promissor*, *Velho Canastrão*, *Vedetinha* e *Prima Dona* perdiam sua identidade para assumirem integralmente seus novos papéis, em *Um romance de geração* a individualidade das personagens é mantida: “Ele” é Carlos Santeiro, escritor, classe média, em meio à crise de sua produção, “Ela” é Cléa, jornalista, classe média, a procura de uma valorização no campo profissional e vê na entrevista de Santeiro uma possibilidade. No texto, a imagem dos dois é a de profissionais que podem ser facilmente associados a algumas pessoas do cotidiano. Possuir um nome faz deles indivíduos da sociedade, contrário ao que é encontrado nas personagens de *Simulacros* que levam seus estereótipos/tipos ao extremo, atuando constantemente e perdendo sua identidade. Dentro do apartamento, cenário do texto, adentramos em um dia da vida do escritor Carlos Santeiro, e na qual atuará como personagem ao lado de sua companheira Cléa, estão confinados ao espaço da cena.

Em determinado momento do texto encontramos um elemento central para se compreender a representação no livro. Santeiro explicita ser parte de uma narrativa, e não passar de uma construção parte da economia textual:

Ele: – Era. Mas era também a mulher do meu amigo na peça do meu outro amigo. E as duas tinham de ser idênticas. Porque era, ou melhor, seria, uma peça realista, se fosse encenada. Tão realista que deveria durar o tempo todo de uma discussão. Não haveria propriamente um fim, porque o casamento é uma longa discussão sem fim. E o público, iria indo embora aos poucos, na medida em que aquela discussão se tornasse intolerável. (SANT’ANNA, 1988: 08)

Não estamos diante apenas de Santeiro e Cléa, mas de um “casal dentro do palco”. Não estão em um apartamento real, não se comportam, enquanto personagens como se fossem parte de uma “verdade”, mas se descobrem elementos textuais. O texto do “amigo” citado por Santeiro não poderia ser a peça da qual é personagem? Com certeza, são parte de uma ficção que se volta para o questionamento do ato da escrita por meio de um texto irônico e teatralizado. Por sua vez, as personagens dessas narrativas não conseguem ficar

isentas de se perceberem como parte deste todo que podemos denominar como “cínico”. O que se percebe é que, como o desenvolver do texto, eles passam, cada vez mais, a explicitar sua própria representação.

O escritor e a jornalista estão confinados e condenados às páginas de *Um romance de geração*. Repetirão como atores, dia após dia, seus papéis, e quem nos mostra isso é S.S. ao explicar como o texto deve ser levado ao palco. O livro se tornou um espelho no qual nós leitores somos posicionados como platéia de uma peça que já foi encenada, ou melhor, que é repetida cada vez que abrimos as páginas. *Um romance de geração* é formado pelo espelhamento de representações construídas ironicamente por Sérgio Sant’Anna por meio de seu S.S. O palco criado dentro da narrativa, com função metalingüística, faz com que tenhamos a sensação de perda, pelo menos de maneira aparente, da verossimilhança diante do texto. A impressão dada é a de uma mente sarcástica e maior que por trás da cena nos diz: “tudo aqui é falso”. Interpretar somente como uma farsa é limitador, cabe a nós perguntarmos por quem, para quem e com que finalidade.

Para responder essas perguntas, voltemos ao embate no texto entre Ele e Ela. Em meio aos diálogos excessivos, e por vezes eloqüentes de Santeiro, percebemos risinhos dos personagens e momentos em que gritam com uma impostação teatral, como se estivesse longe de Cléa. Mesmo a peça do amigo é criticada, no momento de reflexão de Santeiro sobre a própria atuação:

Ele: (voltando ao próprio tom de voz) – Mas é aí que você não sacou a transcendência. É um realismo falso, aparente, simbólico. O casal fica discutindo o domingo inteiro e nunca sai para a praia. É uma espécie de “Esperando Godot” carioca. Como Godot (Deus) nunca chega para Wladimir e Estragon na peça de Beckett, também a praia nunca será atingida por eles (*ele adquire um tom grandiloqüente*): **ETERNOS NÁUFRAGOS DA EXISTÊNCIA.** (idem: 13)

Santeiro imagina o papel que ele próprio desempenha na ficção face à comparação com o *Esperando Godot*, clássico teatral de Beckett³⁸ citado no trecho, ou mesmo, aludindo grandiloqüentemente a si mesmo como um naufrago da existência O que percebemos é uma

³⁸ Samuel Beckett, autor nascido em Dublin 1906, expoente dramaturgo do teatro do absurdo, que refletia a falta de solução na qual o homem se encontra diante da sociedade. *Esperando Godot* não possui um enredo no sentido comum e se configura como uma exposição onde são introduzidos alguns temas como o desejo de afeto, a necessidade do outro, o medo da solidão, o vazio da condição humana etc. A atmosfera de monotonia é adensado por diálogos ilógicos e desconexos.

antecipação do que ocorrerá nas próximas páginas do livro, as personagens farão do espaço ficcional uma visão crítica de si mesmos e da sociedade.

A construção das personagens - o escritor e a jornalista - aproxima-se da idéia de performer³⁹, uma vez que suas atuações explicitam uma visão crítica do texto do qual fazem parte, revelam certa transgressão das normas, e se aproximam das definições de Luciene Azevedo para 'performer':

O 'performer' pode ser apenas um mero personagem escondendo-se por trás de uma máscara, agindo conscientemente para reverter as normas, ou pode ser também 'encenado' pela própria representação, revelando na sua performance uma cooptação inconsciente pelas normas que pretendia desmascarar. (AZEVEDO, 2004: 63)

Santeiro é um fruto híbrido da ligação entre o ator e a personagem levado para o campo narrativo. Suas palavras são colocadas no palco irônico de Sant'Anna do qual assume o papel de "o escritor" e se considera digno detentor da voz que esse membro da intelectualidade possui. É por meio dessa máscara que Ele expressa suas angústias e questionamentos para o leitor.

A performance não se estrutura segundo os padrões aristotélicos de gênero literário e verossimilhança, tentando, na verdade, romper com a representação (COHEN, 2002). O que Sant'Anna constrói em sua narrativa joga com esse elemento de possibilidades que a performance oferece, mas não quebra com a representação, ao contrário, joga cinicamente ao ironizá-la por meio de seu espelhamento no qual cria as personagens (Santeiro é um ator, talvez na peça do amigo, por sua vez não passa elemento da narrativa de S.S.). O terreno desse texto é por demais arenoso e escorregadio. Santeiro é a figura satírica que com sua máscara nos confunde, por meio de sua reflexão que beira o exagero.

As existências naufragas de Santeiro e Cléa são formas de fazer da representação um olhar mais crítico sobre a narrativa. Os atores/personagens de Sant'Anna, próximos dos personagens/laboratório de *Simulacros*, se autocriticam com a finalidade de expor a condição da escrita contemporânea. Não somente pela realidade pós-moderna descentrada, mas por serem partes de um momento brasileiro conflitante: a ditadura.

³⁹ Como discutido no primeiro capítulo, Sant'Anna não está na relacionado diretamente à idéia de performance da representação, mas seus livros possuem elementos que indicam algumas tentativas que certamente influenciaram os autores mais jovens em suas produções altamente performáticas.

Tanto *Simulacro* quanto *Um romance de geração* são escritos em meio à ditadura militar brasileira. Todavia, encontram-se em dois períodos diferentes. Em *Simulacros*, de 1975, o país vivia o início do processo de abertura, após o duro governo Médici e o AI5. Na obra encontramos uma realidade de perseguição metaforizada pelo olhar de PhD constantemente a controlar as personagens. As ruas estavam cercadas de pessoas para denunciar qualquer ato subversivo. Ao matar o “olhar perseguidor”, JP e os outros membros da pesquisa tentavam fugir da repressão cotidiana, contudo, percebendo que não há como se livrar totalmente, o que observamos no olhar do filho de Vedetinha que traz de volta o controle de PhD.

Um romance de geração, lançado em 1981, foi escrito durante o processo de abertura e término da ditadura. Não são mais os olhos sobre as personagens, no grito abafado de JP e sua fuga ao final de *Simulacros*, em *Um romance de geração* a relação de perseguição é feita por meio do discurso panfletário e histriônico do intelectual Santeiro. Podemos analisar as duas personagens como duplos das obras de Sant’Anna: JP é o escritor que ambiciona o sucesso, contudo se concretiza em Santeiro, autor fracassado e em crise de sua produção. A ambição de JP é concluída na letargia de Santeiro. Essa desistência do escritor, o que superficialmente pode causar um sentimento de pessimismo, não passa de uma estratégia de resistência de um autor que reflete em suas personagens o fracasso como uma forma de criticar a realidade. Talvez porque ela não possa ser modificada. Cabe discutir essa figura importante na sociedade: o intelectual, bem como de que maneira sua existência conduz para mais uma forma de teatralizar a representação.

3.0 – O intelectual e a ironia como crítica da ditadura

As teorias clássicas sobre o intelectual, como as de Gramsci sobre a divisão dos tipos tradicional e orgânico⁴⁰, conceituavam-no como um indivíduo superior, que tem uma

⁴⁰ Gramsci divide os intelectuais em dois grupos: os tradicionais e os orgânicos. O primeiro é composto pelos representantes mais comuns da associação com a intelectualidade, ou seja, componentes do meio acadêmico (professores), artistas, jornalistas, advogados (pessoas relacionadas ao direito, magistrados). Este é o exemplo clássico da intelectualidade, formador da consciência, teórico das questões da coletividade, do pensamento filosófico, sociológico e histórico, e normalmente em uma posição superior na divisão de classes (componentes das classes média e alta na maioria das vezes). São a celebre imagem do grande pensador, sentado em sua cadeira, com o olhar distante a pensar sobre as questões que realmente importam, usando de todos os grandes que o precederam e que lhe oferecem base para dizer o que se deve ou não fazer, mesmo que o resultado seja o não saber o que fazer, ou não existir uma forma real solução.

espécie de vocação para representar a sociedade em que está inserido. Desta forma, seriam poucos os dotados de capacidade para exercer a posição de intelectual, tratava-se de um grupo seletivo, teórico das importantes questões filosóficas e sociais. Outra visão é a de associação desses personagens com o seu desprendimento com o mundo material, sua preocupação está voltada para problemas superiores, a Liberdade, Igualdade e a Fraternidade aludindo aos ideais da Revolução Francesa, e sua relação à imagem de ser inatingível, estereótipo corriqueiro do intelectual. Sua posição é a de questionador do mundo e daqueles que exercem o poder sobre ele, mesmo que isolado em sua confortável posição social.

Santeiro considera, por vezes, como esse membro da sociedade a olhar os indivíduos do seu apartamento com um olhar distanciado. Contudo, ser intelectual, segundo os teóricos do tema, exige responsabilidade. O *status* assumido requer do componente a preocupação com a sociedade, bem como, de procurar soluções para seus problemas. Situados no mais alto nível da escala social, associados ao conhecimento, sendo formador e estruturador das teorias, o intelectual é cobrado por seu posicionamento frente ao mundo. Segundo Edward Said, o intelectual é:

Um indivíduo com um papel público na sociedade, que não pode ser reduzido simplesmente a um profissional sem rosto, um membro competente de uma classe, que só quer cuidar de suas coisas e de seus interesses. A questão central para mim, penso, é o fato de o intelectual ser um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público. (SAID, 2005, p.25)

Pensando essa responsabilidade, Santeiro percebe o conjunto de pessoas que o cerca, as classes menos favorecidas financeiramente e intelectualmente que são os reais

Os intelectuais orgânicos são representados por pessoas que não necessariamente tenham formação acadêmica, mas que exercem função de liderança na sociedade. Neste grupo encontramos muitas vezes homens com formação técnica, mas que se sobrepõem aos demais de seu nível seja cultural ou socioeconômico, como é o caso dos líderes sindicais, e os representantes legitimados por grupos marginalizados socialmente. Trata-se daqueles que reagem de forma mais visível e direta sobre as questões sociais, não se mantendo apenas no âmbito do pensamento e teoria Segundo Gramsci: “Todos os homens são intelectuais, poder-se-ia dizer então; mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais” (GRAMSCI, 1979, p.7). Assim, apenas os componentes dos grupos tradicionais e orgânicos (apesar de detratores dizerem que não fazem parte) assumem a condição de intelectual.

protagonistas de seu romance, mas que não possuem o mesmo direito a voz que lhe é dado pela sociedade:

A praça estava aquela loucura de sempre: forrós de nordestinos, namorados se grudando, grupos de adolescentes, vendedores, pivetes, bandidos, tiras, pontos de ônibus, restaurantes, motoqueiros, putas, “pretos”, batucadas, assaltos e o resto todo. Enquanto isso, o que faziam os seres sensíveis da cidade, como eu, que queriam aprender algo sobre a vida? (SANT’ANNA, 1988: 28)

Enquanto as pessoas dançam e se divertem em meio à sua própria loucura, ele, o intelectual, do alto de seu apartamento pensa sobre a existência, a respeito das questões que “realmente importam”. No entanto seu olhar é cínico com relação à própria discussão sobre sua posição, e é em sua voz que encontramos o dilema de considerar pior do que o intelectual falando sobre si, é o fato de tentar falar pelos que não possuem o direito de se posicionar.

Existe uma reação no texto, mas construída por trás de uma impressão de fracasso. A escrita do chamado “romance de geração” nada mais é que uma forma de se discutir o fato dos membros menos favorecidos da sociedade não participarem de sua escrita. Cabe a ele tentar somar todos os elementos que possui, do alto de seu apartamento, para conseguir abarcar todos os indivíduos que embaixo compõem a sociedade:

É sim o romance de nossas vidas, nossas pequenas dores e triunfos, nossos crimes, paixões, comédias, traições, mas tudo se passando numa tela de televisão. Como se nós usássemos contra a vida uma tela protetora, um escudo, igual àquele anúncio de pasta de dentes. (idem: 25).

O que observamos como uma dura crítica, na tentativa do escritor em seu romance se mostra um projeto ambicioso, mas que se concretiza na não possibilidade. Santeiro dificilmente concluirá sua obra, bem como a voz dos excluídos não será ouvida⁴¹. O intelectual continuará dizendo coisas de intelectual e se afastará ainda mais do alvo de sua escrita. Como um Rodrigo S.M.⁴² que jamais conseguirá compor sua Macabéa com a

⁴¹ Foucault discute sobre essa nova visão do intelectual de não falar mais sobre o outro, mas tentar deixar que ele fale dentro do jogo de poder: O papel do intelectual não é mais o de se colocar “um pouco a frente ou um pouco de lado” para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso (FOUCAULT, 1979, p.71).

⁴² Protagonista e narrador de *A hora da estrela* de Clarice Lispector.

complexidade de uma personagem “real” e opta por matá-la, solucionando assim sua angústia.

Sua crítica contém o sentimento de fracasso, bem como poderíamos associar a dos autores de seu período, cinicamente nomeados “órfãos da ditadura”. Segundo Santeiro, o fim do momento mais repressivo e o início da abertura no sistema político, ocasionaram um efeito impactante nas obras dos demais escritores, por perderem o mote temático de suas obras, não tendo mais o sofrimento, prisões ou mesmo luta armada para usarem como elemento principal na escrita. O objetivo de Cléa ao entrevistar Santeiro é reconstituir essa visão sobre a dita “geração 64”, isto é, obter uma frase de efeito para sua matéria, que por sinal tem por finalidade saber o que aconteceu com os autores contemporâneos a ele: seguiram seu exemplo e se calaram ou se continuaram a produzir.

Não somente em seus companheiros está essa impossibilidade de uma voz que mude a realidade. Santeiro é lúcido o suficiente para perceber que as obras verdadeiramente engajadas não chegam ao grande público. Sant’Anna critica a editora que o publica, visto ser uma das poucas a desafiar o período ditatorial⁴³. Sabe-se muito bem que não atingirão a população, mas somente aos intelectuais e acadêmicos que manterão suas críticas limitadas às leituras de seus pares⁴⁴.

Esse dilemático questionamento de escrever e não ser lido, não conseguir atingir o alvo de suas críticas causa desconforto na personagem. Contudo, como observado nos demais livros de Sant’Anna, ele é construído sob um viés cínico por meio de seu protagonista. Se perguntado sobre o que fazer, Santeiro diz: Parar de escrever (idem:49). Simples e direto, criticando também as mídias que atingem as massas ao afirmar que o verdadeiro romance de geração seria uma novela de televisão. É no enredo simples, marcado pela vida dos padrões de classe média que o excluído socialmente se entretém após seu duro dia de trabalho, provavelmente como a imagem dos empregados coadjuvantes da novela.

⁴³ Sob a direção de Ênio Silveira, a editora Civilização brasileira serviu como refúgio de vários autores mais engajados em suas publicações que criticavam e desafiavam o regime. Para maiores detalhes ler: VIEIRA, L. R. (1998) – *Consagrados e malditos: os intelectuais e a Editora Civilização Brasileira*. Brasília: Thesaurus.

⁴⁴ Prova da afirmação é o fato de que a obra *Um romance de geração* ser praticamente esquecida. Sua última reedição data de 1988 pela Bertrand Brasil, completamente esgotada. O título nem mesmo consta nos catálogos das maiores livrarias do Brasil.

O que resta ao escritor? Nas palavras de Santeiro encontramos um certo saudosismo ao falar do tema:

Ele: – O problema é que eu não acredito não acredito mais, entende? Todos os diálogos são falsos, todos os livros são falsos. Tão falsos como esse riso aqui (*ele imita o próprio riso histérico anterior*). Um riso desses a gente só ouve no palco. Todos os diálogos são falsos, todos os livros são falsos e eu estou ficando velho. Só consigo ler livro antigo, livro clássico. Eles também são falsos, mas de uma falsidade que convence, porque no contexto em que foram escritos essa falsidade era autêntica. (SANT'ANNA, 1988: 46).

Ele realmente ambiciona voltar a ler somente os clássicos e acreditar na verdade que eles ofereciam? Para um autor contemporâneo é impossível. Os textos se tornaram complexos de forma tal que se ironizam para criticar a realidade. Esse intelectual de Sant'Anna é um ator canastrão, em um monólogo em tom exagerado. Talvez por isso o autor escolha o registro teatral para escrever seu livro, porque somente no palco esses diálogos falsos combinem com o ambiente cênico, que por si só já é uma farsa. Não há credibilidade nas frases de Santeiro, mas somos conduzidos a interpretá-lo de forma caricata e dramática. Como o palhaço Ralfo, que derrete com o suco de laranja lançado contra seu rosto, Santeiro perde a cada fala a credibilidade de suas críticas, mostrando-se um verdadeiro cínico. Não somente discutindo sobre os problemas que se relacionam ao intelectual, a visão teatral no livro traz à tona parte da tradição da cena dramatúrgica brasileira na juventude de Sant'Anna: uma crítica ao teatro político.

4.0 – O teatro político brasileiro e a estética de Brecht na representação teatralizada

Essa postura intelectual de Santeiro reflete criticamente o quadro teatral em que Sant'Anna estava inserido no início de sua produção. Em meio à ditadura e à opressão, rememorar o momento brasileiro no qual o teatro trouxe a luta proletária para a cena se faz necessário, mesmo porque, é na voz desses excluídos que Sant'Anna diz não conseguir compor o romance de geração.

O maior representante do teatro engajado no Brasil foi sem dúvida o Arena. Marcado pelas peças engajadas de dramaturgos como Guarnieri⁴⁵ e Vianinha⁴⁶, dentre outros, que trouxeram a luta operária para o palco. A influência para esses autores advém dos europeus Piscator⁴⁷ e Brecht⁴⁸, ambos associados à luta de classes. Após assistir as peças, os espectadores não deveriam continuar indiferentes à situação encontrada pelos grupos menos favorecidos e deveriam sair de sua letargia para causar uma reforma político-econômica no país.

O sucesso de *Eles não usam black tie* foi crucial para o crescimento do teatro de Arena. Como aborda Iná Camargo Costa: O público que manteve o espetáculo em cartaz durante mais de um ano também era diferente, anunciando a radicalização da próxima fase: uma platéia moça, politizada e informal, com birra das elites e ligada às reivindicações sociais que o teatro anterior não se ocupava (COSTA, 1996: 12). O público se mostrava interessado pelas idéias de Guarnieri, bem como a expectativa de resultados ainda se mantinha nos ventos brasileiros.

Podemos dizer que expectativa foi exatamente o que existiu. Observada a realidade operária brasileira na atual conjuntura, ficou apenas no sonho a luta desses autores engajados. Dizer que não gerou resultado seria uma afirmação estúpida, mas acreditar que a realidade mudou o quadro de opressão da classe operária é utopia.

Na voz de Santeiro, vemos esse olhar cínico sobre o que não mudou. É ele que afirma o quanto às diferenças se mantiveram mesmo após tamanha movimentação politizada da juventude dos anos 50 e 60, mesmo nos últimos anos da ditadura. Seu romance de geração ainda é escrito por meio do intelectual de classe média e não pela voz da massa barulhenta da sociedade observada pela janela. Se voltarmos para *Eles não usam black tie*, de quem era a voz do operário lançado no texto? Não é o pobre, o grevista, muito

⁴⁵ Giafrancesco Guarnieri, dramaturgo e ator brasileiro, com destaque no grande sucesso de sua peça *Eles não usam black tie*.

⁴⁶ Oduvaldo Viana Filho, dramaturgo brasileiro e representante do teatro de arena conduziu várias peças de repercussão como *Chapetuba futebol clube* e *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, e marcou também como roteirista da primeira versão de *A grande família* na televisão.

⁴⁷ Erwin Friedrich Maximilian Piscator, dramaturgo voltado para a crítica política de forma mais direta, tratando das questões sobre a sociedade e as massas, trazendo a voz do excluído para a cena.

⁴⁸ Bertolt Brecht, dramaturgo de peças que se tornaram referência mundial como *Mãe coragem e seus filhos*, *A alma boa de Setzuan*, entre outro. Marcou pelo uso do chamado teatro épico e a técnica de distanciamento para provocar o espectador sobre questões sociais.

menos a personagem Romana que escreve, mas do jovem dramaturgo de classe média que escreve a peça. Não pretendemos desmerecer a atitude de Guarnieri, até porque foi extremamente importante para o quadro teatral e político brasileiro, contudo, reafirmamos que o homem miserável não possui direito a voz, e dificilmente terá. Sant'Anna vai um pouco além na crítica ao ironizar com seu Santeiro a realidade que Guarnieri tentou demonstrar.

Não somente o teatro político brasileiro, mas percebemos na composição de *Um romance de geração* uma proximidade com a forma brechtiniana. Partindo de sua representação, ela acompanha um mundo de constantes transformações. Não é possível se ater a formas únicas de se representar. Sant'Anna faz de sua obra um grande experimento, fruto de uma necessidade da própria realidade em que ele está inserido como escritor. Percebemos que algo está em conflito quando encontramos obras que apresentam personagens como Santeiro. Desta maneira, percebendo que o mundo está em modificação, a obra segue seu papel de acompanhar essa angustiante realidade. Para o resultado que atinge, utiliza-se de alguns elementos da estética de Brecht que cabe discutir.

Brecht, no teatro, trouxe novas concepções que influenciaram diretamente os demais autores que o sucederam. Sua obra foi fundamental para a mudança de padrões estéticos que permaneciam imutáveis na teoria teatral. O espectador não era mais o elemento que apenas assistia de sua poltrona uma representação apresentada no palco, mas se transformou em parte fundamental da cena. As teorias brechtinianas propuseram que o espectador questionasse o espetáculo que lhe era mostrado. Não era objetivo criar na encenação a sensação de estar diante dos olhos uma realidade. Como ele mesmo escreveu: não se aspirava, em suma pôr o público em transe e dar-lhe a ilusão de estar assistindo a um acontecimento natural e não ensaiado (BRECHT, 1978: 79). Deixar evidente que os atores realmente ensaiaram para compor a personagem, e que acima de tudo são personagens, gerava o desconforto, mesmo que sabendo ser tudo uma composição cênica, sempre se procura na peça a sensação momentânea de assistir uma verdade. No teatro, o ilusionismo criado é tal que os intérpretes agem como se inexistisse uma platéia, ou seja, como se houvesse uma quarta parede entre o público e o palco. Essa “quarta parede”⁴⁹ é quebrada na

⁴⁹ A idéia de “quarta parede” remete à ilusão de que o palco apresentasse um quadro próximo do real, da qual os espectadores apenas contemplavam.

encenação brechtiniana, assim o espectador é incluído na discussão proposta em cena, bem como começa a pensar criticamente a respeito do que assiste.

Se a encenação não transmite uma sensação de “verdade”, a empatia com a atuação é prejudicada, posto que o espectador não se identifica diretamente com essa personagem composta pelo ator. Com isto, não aderindo diretamente à idéia estabelecida pelo diálogo, automaticamente se assume posição crítica frente ao que se assiste, e essa é a idéia fundamental do teatro de Brecht, provocar o que denominou de “estranhamento” ou “distanciamento”. Trata-se de um dos elementos mais importantes da estética brechtiniana e que se baseava na perda da ilusão de uma realidade, não ter como principal na encenação se preocupar com a empatia por parte do espectador, renunciar a idéia de metamorfosear na personagem por parte do ator. Para causar o efeito de distanciamento, Brecht em *Estudos sobre teatro* (BRECHT, 1978: 83), propõe os seguintes recursos: recorrência à terceira pessoa, recorrência ao passado e intromissão de indicações sobre a encenação e de comentários.

Ao distanciar o espectador dos acontecimentos e das personagens, aqueles elementos supostamente simples da realidade que são colocados em cena assumem proporções maiores. Gera-se a dúvida perante a própria vida, e por conseqüência, faz-se com que se assumam uma postura mais crítica. Pensando o fato de Brecht ser um autor que defendia claramente discussões sobre luta de classes, seu teatro tinha por função tirar o seu espectador da letargia cotidiana e que começasse a questionar mais. Vários problemas sociais são apresentados cotidianamente e cabe às pessoas perceberem e sentirem necessidade de fazer algo para que a realidade seja modificada.

Os novos elementos propostos por Brecht compõem o que foi chamado de teatro épico. “O teatro épico questiona o caráter de diversão atribuído ao teatro” (BENJAMIM, 1996: 121), nas palavras de Benjamim temos o que poderíamos considerar o principal intuito de Brecht, o teatro não ser voltado apenas para diversão, mas que cause um posicionamento por parte do espectador. Acreditava-se que uma real mudança social poderia ocorrer ao colocar o público numa situação mais crítica, porém, como veremos no decorrer da análise, essa visão se modifica.

A estética brechtiniana pode ser utilizada para se pensar também uma narrativa, não somente o teatro. Mais que aceitar a construção de uma personagem, a exposição da

representação por meio do distanciamento faz com que identificação do leitor se faça por meio da percepção de uma realidade que precisa ser modificada. Distanciando da idéia de mimese, o espectador percebe que a personagem age de forma tal que explicita sua própria representação e gere na sua mente a percepção de ser parte daquela realidade levada ao palco, e assim buscando sua reação.

O que Sant'Anna propõe com a escrita de seu personagem Santeiro é uma forma de visão da técnica brechtiniana de distanciamento. Essas personagens se exaltam e ressaltam sua representação teatralizada dentro da nomeada “comédia em um único ato”. Entretanto, se por um lado o autor se aproxima da perspectiva brechtiniana, seu objetivo maior é outro, discutir o quanto essa forma de teatro mobilizadora de uma mudança social não conseguiu atingir os resultados, pelo menos no Brasil.

Se o distanciamento é a perturbação moral das coisas (BORNHEIM, 1992), Sant'Anna cria um ambiente brechtiniano em seu texto com a finalidade de mostrar sua visão irônica do próprio método. Não podemos dizer que uma figura como Santeiro seja um autor engajado, muito menos próximo dos “órfãos da ditadura” que realmente acreditavam e viviam numa expectativa, que os posicionava próximo do que Barthes considera um olhar mosaico sobre a terra prometida, um engajamento fracassado (BARTHES, 2007). Sant'Anna utiliza a voz de Santeiro para criticar uma realidade que não se transforma. A pergunta que paira com a leitura de *Um romance de Geração* é: eu “comprei” a idéia de teatro político, de mudança social, mas até que ponto realmente obtive resultados?

A resposta nos é dada pela construção da personagem Santeiro. Da mesma forma que discutimos antes sobre o intelectual, esse distanciamento é mais uma técnica de exprimir a farsa na obra, bem como da visão de Sant'Anna ao visualizar sua realidade. Mais uma vez o chão nos é tirado pelo autor, diante da condição de impotência em uma sociedade que não nos oferece perspectiva de transformação.

O que sustenta uma visão engajada no texto é S.S. que aparece para nos dizer que a pela anterior nada mais é que um jogo de espelhos na representação da personagem e assim uma maneira cínica de discutir os problemas sociais. Há salvação? O livro não oferece resposta e nem se propõe a isso. Encontramo-nos como a pobre Chen-Tê, de *A alma boa de*

*Setzuan*⁵⁰, diante dos deuses, não temos uma resposta, e muito menos um alívio da angústia. Os deuses se vão e deixam a “alma boa” perdida em meio à podridão do mundo. Da mesma maneira somos abandonados por Santeiro:

Porém o que mais prezo hoje em dia é o silêncio – não escrever, não ler – e as corridas de cavalos. (SANT’ANNA, 1988: 47).

O que sobra é o silêncio. A discussão sobre o momento político que entra em processo de abertura é metaforizado pelas corridas de cavalos. A personagem desiste de sua luta e vai se entreter, até porque não há mais finalidade de escrever, da mesma forma que em o “Rondó dos cavalinhos” de Manoel Bandeira: Os cavalinhos correndo/ E nós, cavalões, comendo.../ O Brasil politicando,/ Nossa! A poesia morrendo... (BANDEIRA, 2001: 104). Resta a nós ficarmos nesse carrossel onde os cavalinhos correm e os cavalões comem, num processo cíclico do qual não se obtém resultados. Voltamos para uma discussão que apenas reflete sua própria incapacidade, até porque, dentre outros fatores, a intelectualidade corresponde então à elite criticando a própria elite, as classes “baixas”, ou marginalizadas, dificilmente possuem espaço no campus intelectual. Normalmente são representados por discussões advindas dos membros “engajados” das classes altas. (BOURDIEU, 2003).

Trata-se de uma visão muito pessimista da realidade, o que se agrava no discurso falso de Santeiro, seus risinhos e ironias, bem como o final da peça na qual consegue o que desejava durante todo o texto: transar com a jornalista.

O texto de Sant’Anna não oferece respostas, contudo serve como excelente crítica de um período por meio de vários elementos de sua narrativa. Por meio da construção da obra, percebemos uma teatralidade explícita, não mais de forma sutil como em *Simulacros*. Em *Um romance de geração* o autor adentra o campo dramaturgico de forma mais direta, gerando um texto completamente irônico, mesmo porque é esse o intuito de sua teatralidade, lançar um olhar cínico sobre a sociedade, por meio das personagens que agem como atores, em um ambiente farsesco e que discute a obra de maneira metaliterária.

O livro é o local das possibilidades, traz o discurso intelectual e o teatro político à tona para representar um momento no qual não se tem mais o que falar, resta esperar o

⁵⁰ Peça de Brecht sobre a vida de Chen-Tê, prostituta que recebe auxílio dos deuses após tê-los recebido em sua casa. O dinheiro obtido serve apenas para gerar conflito, visto que a população muito pobre acaba prejudicando Chen-Tê, aproveitando de sua nova condição de vida.

silêncio. A concretização dessa teatralidade, bem como da relação entre a tradição dramaturgica iniciada aqui com o teatro de Arena e Brecht, realizar-se-á no que o próprio autor denominou Romance-Teatro de *A tragédia brasileira*.

Quarto Ato

O teatro-romance e a temática rodrigueana em

A tragédia brasileira

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.

Sérgio Sant'Anna, A tragédia brasileira.

1.0 – A influência de Antunes Filho e a teatralidade na figura do diretor

Sergio Sant'Anna adota formas peculiares de teatralizar suas narrativas, o que é fundamental para se entender e/ou analisar sua obra. Nos capítulos anteriores, analisamos textos em que essa teatralização aparece a partir das teorias de encenação e interpretação: são romances-laboratório nos quais o autor estabelece diálogos com diversas possibilidades de representação a partir da inserção de elementos e jogos teatrais, bem como da tradição dramaturgica e de técnicas de construção de personagem⁵¹ e encenação.

O contato com Robert Wilson⁵² foi essencial para entendermos essa teatralização, por ter levado o autor brasileiro a discutir sua representação por meio de uma perspectiva teatral. No Brasil, é de fundamental importância a amizade do autor com o diretor teatral Antunes Filho⁵³. Conviver com um elenco sob a direção de Antunes, aproximar-se de uma atriz, presenciar ensaios e encenações e passar parte do tempo nas coxias corroborou com a visão de Sant'Anna sobre o teatro, o fazer dramaturgico e, por consequência, deixou marcas em sua produção autoral. Os ensaios e as diversas encenações a que assistiu o influenciaram e com elas estabelece diálogos frequentes em sua obra. Tanto em *Simulacros* quanto em *Um romance de geração* a influência mais marcante parece ser a de Wilson e seu teatro, algo fundamental para a composição das personagens, mas a relação com Antunes se evidencia em *A tragédia brasileira*.

Sérgio Sant'anna presenciou a atuação de Antunes Filho na direção e montagem cênica de *Macunaíma* e assistiu a algumas de suas encenações. Ao observarmos como uma espécie de “espectador” a obra *A tragédia brasileira*, notamos mudanças na composição do texto e diálogos com teorias e peças teatrais.

⁵¹ Refiro-me aqui ao Sistema de Stanislavski, diretor e ator russo que desenvolveu uma série de técnicas e princípios fundamentais para o desempenho do ator, baseados na atuação verossímil e publicou seus ensinamentos nos livros *A construção da personagem* e *a Preparação do ator*.

⁵² Diretor e dramaturgo norte-americano marcado por um teatro expressionista e pela exacerbada utilização dos sentidos do espectador para conseguir criar um espetáculo de certa forma marcado pelo visual, em sua maior parte, com peças que poderiam durar horas a fio, desde que se obtenha o resultado esperado.

⁵³ Marcou pela sua relação de sua produção com sua direção, visto ser considerado como uma espécie de arquiteto do espetáculo. Sua visão sobre a peça é a de estar sobre as mãos de um condutor da cena, aquele que centra a construção da encenação. Dentre outras obras que trouxe para o palco está a peça *Macunaíma*, baseado no romance de Mário de Andrade. Sérgio Sant'Anna explicita sua relação de proximidade com o diretor em seu conto “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”. No conto, o autor se coloca como personagem/narrador e relata um determinado momento da história musical brasileira, o concerto do músico que não se realizou, como já apresentado no primeiro capítulo.

A imagem central de *A tragédia brasileira* é a personagem Autor-Diretor, que coordena todos os elementos narrativos e age como Deus em cena: suas escolhas constroem o ambiente do palco o qual regerá, bem como do destino de seus atores. O nome Autor-Diretor nos remete ao diálogo entre as imagens representativas tanto do romance quanto do teatro: o autor e o diretor. Se o autor escreve a obra, o diretor, comumente denominado como encenador, que segundo Pavis é “pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição.” (PAVIS, 1999:128).

Dentre as várias definições sobre essa espécie de “arquiteto” da peça, as considerações de Wladimir Catanzaro sobre Antunes filho nos dá uma dimensão da importância desse diretor para o teatro brasileiro. Segundo Catanzaro, o diretor Antunes é um escritor no palco, devido a sua capacidade de trazer para a cena a organização do texto de forma a apresentar a marca de sua autoria, que se caracteriza pela combinação incomum entre o arquiteto cênico e o caçador de imagens. A reprodução do improvável, a unicidade do impossível. Um registro único do momento exato, o mais exato que a emoção pode conter. (CATANZARO, 1999).

Antunes Filho levou aos palcos clássicos de Shakespeare e de outros grandes dramaturgos mundiais⁵⁴, bem como a adaptação de romances como de *Macunaíma*, de Mário de Andrade e peças teatrais de Nelson Rodrigues. Durante o final dos anos 70, momento em que Sant’Anna se aproximou de Antunes, o escritor não somente estava ligado ao teatro por meio das encenações realizadas pelo grupo do diretor, mas acompanhava as montagens de *A serpente*, de Nelson Rodrigues, peça da qual sua namorada e atriz era protagonista.

A influência de Rodrigues e de suas obras teatrais são essenciais para a criação da atmosfera criada no início de *A tragédia brasileira*, algo que observamos quando se descreve a vida e morte de Jacira, personagem do romance-teatro.

⁵⁴ No livro *O palco de Antunes*, as imagens sobre as encenações realizadas em peças como *Macunaíma* se apresentam como um cenário marcado pelo lúgubre, o uso constante do claro/escuro, algo que se aproxima do teatro expressionista, o que se é fundamental para a discussão proposta sobre teatralidade, visto Sant’Anna ter vivido por trás das coxias do teatro do diretor em meados dos anos 70 e 80.

O diálogo ente o universo dramaturgico de Nelson Rodrigues e a escrita de Sant'Anna corroboram para a análise de *A tragédia brasileira*, uma vez que em o romance-teatro podem ser observadas características da dramaturgia rodrigueana, especificamente, das tragédias cariocas⁵⁵, que “sintetizam, sem dúvida, o psicológico e o mítico das peças anteriores, acrescentando-lhes a dimensão social”.

O enredo de *A tragédia brasileira* inicia-se com uma cena pitoresca: uma menina brinca, na rua, de pular corda enquanto é observada por dois homens, o vizinho Roberto que a vê através de uma janela e um negro que está no terreno baldio. No momento seguinte, a menina é “vítima” de um atropelamento, vindo a falecer. As aspas se devem ao fato de não saber se houve realmente um acidente, uma vez que o motorista afirma ter freado antes. O único detalhe que remeteria a possibilidade de um real acidente é a gota de sangue que escorre pelas pernas da virgem. Essa cena inicial é construída envolta de um forte erotismo uma vez que a menina, antes do acidente, é observada por Roberto em atitude *voyeur*. Essa atmosfera fica ainda mais erotizada a partir do suposto atropelamento, quando o motorista também passa a desejá-la. Todas as personagens masculinas em cena visam o corpo e a castidade da menina, sem que de fato nenhuma a possua. A imagem que criamos da garota é a de recato, como uma santa, mas, após sua morte, ela aparece vestida de modo obsceno, como uma puta, sobre o próprio túmulo a rir de seus beatificadores, algo que perceberemos posteriormente ser fruto da visão irônica de Sant'Anna por meio do Autor-Diretor.

A temática típica do universo de Nelson Rodrigues permeia os recôncavos da história de Jacira e o enredo se aproxima do mundo lascivo e lúgubre das chamadas tragédias cariocas. Na escolha do título do romance-teatro percebemos essa associação: *A tragédia brasileira*. Entretanto, qual a relação entre os elementos estéticos da tragédia com a narrativa de Sant'Anna? Até que ponto as características desse subgênero se aproximam do texto contemporâneo do autor?

⁵⁵ Utilizamos aqui a divisão proposta por Sábato Magaldi para o teatro de Nelson Rodrigues em ciclos ou fases.

1.1 – O conceito de tragédia e o teatro de Nelson Rodrigues

A tragédia automaticamente rememora Aristóteles em *Arte poética*. Advindo dos ditirambos das festas orgiásticas dionisiacas⁵⁶, trata-se do momento em que os grandes mitos e as personagens gregas assumem fala em meio ao semicírculo do teatro grego. Retiramos do autor uma definição para tragédia:

A tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções. (ARISTOTELES, 2000: 43)

Várias personagens provenientes da epopéia são protagonistas dos grandes tragediógrafos. Tanto Ésquilo, Sófocles quanto Eurípides trouxeram à tona a vida de guerreiros da *Ilíada*, bem como demais importantes figuras da mítica grega como Édipo (personagem trágico por excelência em sua amaldiçoada vida). Mais que celebrar de forma mais descontraída e primitiva como nas festas ao deus Dioniso, a tragédia se mostrou, pelo menos na Grécia, um instrumento de exaltação da imagem do rei e de figuras ditas ilustres: homens poderosos, deuses e semi-deuses. Mesmo perdendo esse teor cerimonial e religioso, inicial, a peça ainda mantinha como fundamental o divino como regente do humano.

O objetivo central da tragédia era a purgação, ou como denomina Aristóteles, *katarsis*. A finalidade desse conflito do homem e a dominação do divino eram originar a percepção do erro por parte da personagem. Reconhecer seu “erro”, como o de Orestes, e a personagem se descobrir parte de uma maldição que lhe destruirá (mesmo que a arrogância humana o impeça) leva à “clarificação” (CARLSON, 2002), ao reconhecimento de todas as questões que a peça pretende levantar. São nas vozes proferidas pelo diálogo das personagens e de um elemento trágico (incesto, matricídio, soberba) que encontramos a

⁵⁶ Ver os textos sobre o tema de Albin Leskin (1996) em seu livro sobre as origens e fundamentos da tragédia, tendo como base o helênico e Jacqueline Romilly em *A tragédia grega*. A autora nos oferece já no início da obra uma possível definição do tema:

Antes de mais nada – já foi dito e repetido –, a tragédia grega tem sem dúvida alguma, uma origem religiosa.

Essa origem ainda era mais claramente visível nas representações da Atena clássica. E essas derivam claramente do culto a Dioniso. (ROMILLY, 2000:13).

intenção do autor: nos provocar horror e ao mesmo tempo a consciência de que, enquanto mortais, estamos presos aos dedos dos irônicos deuses que nos controlam.

O conceito trágico foi se modificando ao longo da história. Dentre as visões mais recentes temos a de Nietzsche, que traz o conceito de tragédia para o âmbito da música wagneriana, e discute sobre sua composição feita por meio da relação entre os conceitos de apolíneo e dionisíaco.

Essas análises propostas pelo autor e filósofo alemão influenciaram diretamente outro grande dramaturgo mundial: Brecht.⁵⁷ A catarse para o autor teatral sai do âmbito do puro clareamento advindo da divindade na vida da personagem no palco e da purgação para assumir um tom mais didático provocando o espectador. Os recursos de estranhamento e distanciamento e a forma de teatro épico têm como objetivo levar ao questionamento o indivíduo que presencia a cena.

O teatro contemporâneo vai oferecer ao espectador várias possibilidades de concepção de texto e de encenação. O metateatro, a estética do silêncio, do absurdo, do grotesco, o enfoque não mais voltado para os grandes personagens míticos ou poderosos apenas, mas para o individual, cotidiano e o psicológico das personagens como temática principal (BRADBURY & MCFARLANE, 2000).

Muitas dessas características do teatro contemporâneo podem ser encontradas no teatro de Nelson Rodrigues, que repetia que “seu teatro era uma meditação sobre amor e sobre a morte”, e acrescenta Sabato Magaldi:

Evidentemente, se essa temática dominava suas preocupações, não era exclusiva, nem esgotava o universo das peças. Vinganças, a existência como aventura apocalíptica, o poder demoníaco da imprensa, o dinheiro corruptos, a frustração feminina (e por extensão a masculina), a realidade prosaica são constantes da obra rodriguiana”. (MAGALDI, 1987: 22)

Essas constantes temáticas estão nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues e em *A tragédia brasileira*, de Sérgio Sant’Anna, mas, são desenvolvidas com suas peculiaridades autorais, ou seja, são traços que os aproximam e, ao mesmo tempo, os distanciam, mas o cotejamento tem muito a contribuir quando se pretende analisar a obra do romancista.

⁵⁷ Sobre a influência de Nietzsche sobre Brecht ver Bornheim (1992).

1.2 – Vida e morte de santa Jacira: inserções da temática e da linguagem rodrigueana em *A tragédia brasileira*.

Muitos críticos associam a obra de Nelson Rodrigues ao teatro expressionista, dentre os quais Eudinyr Fraga que, em *Nelson Rodrigues expressionista*, elenca as seguintes características do expressionismo propostas por Styan para depois estudá-las no teatro do dramaturgo brasileiro:

1. A atmosfera de sonho e mesmo de pesadelo, corroborada pela iluminação irreal, pelas distorções cenográficas e pela utilização de pausas e silêncios contrapondo-se ao texto falado;
2. A simplificação dos cenários, sugerindo, imagisticamente, o tema da peça;
- 3 – A fragmentação da história e da estrutura da peça em episódios que, valendo por si mesmos, expressam a visão do protagonista, em geral do próprio autor;
- 4 – Os caracteres perdem sua individualidade e tendem a uma abstratização que os torna estereótipos caricaturais, grotescos, muitas vezes;
- 5 – Diálogo febril, poético, tomando a forma de longos e líricos monólogos ou, às vezes, de frases telegráficas, com uma ou duas palavras, entrecruzando-se diálogos, estilizando (e artificializando) a linguagem.
- 6 – O estilo de representar tende ao excesso (*overacting*), assemelhando-se aos movimentos mecânicos de um boneco. (Apud: FRAGA, 197-198).

Segundo Fraga, as personagens de Nelson Rodrigues vivem em meio a várias das características anteriormente citadas. A atração conduz a repulsa; o amor, à violência. A transcendência espiritual é impossível e os seres só conseguem atingir o absoluto fracasso. O mundo em que vivemos é uma ficção projetada pela nossa imaginação (FRAGA, 203), algo em meio à existência de uma mulher cercada pelos fantasmas de sua vida como em *Vestido de noiva*, as filhas que matam o homem que chora por apenas um olho de *Os sete gatinhos*.

Dentro de uma atmosfera expressionista, virgindade, pecado, sexo, assassinatos, incesto povoam o teatro de Nelson Rodrigues, e é numa atmosfera análoga que esses mesmos assuntos são abordados por Sant'Anna em *A tragédia brasileira*. Uma espécie de

rubrica abre o “Primeiro ato” desse romance-teatro na qual temos a descrição do cenário inicial e das personagens Roberto e Jacira e vale aqui reproduzir:

Rua de bairro, a casa de Roberto, poeta mórbido e romântico, à antiga, aproximadamente vinte e cinco anos que mora sozinho com a mãe, viúva de um militar e que, para sustentar a si e ao filho (que por ser doente dos nervos não trabalha) costura para fora.

Na casa em frente mora Jacira, menina de doze anos, por quem o Poeta nutre uma paixão distante e doentia.

Ao lado da casa de Roberto, um terreno baldio.

No fundo do espaço cênico, um território obscuro e misterioso, com cruces, lápides etc. (SANT’ANNA, 2005: 17)

Importante é observar os adjetivos utilizados para caracterizar Roberto, homem mórbido, romântico, doente, apaixonado e as informações que são oferecidas sobre as demais personagens e sobre o espaço cênico. Essas caracterizações e descrições aproximam-se do que se convencionou chamar de universo rodrigueano. E as aproximações ficam ainda mais evidentes quando é narrada a paixão incondicional de Roberto pela menina virgem, é descrita a obsessão do motorista que não consegue desviar seu olhar dos pêlos pubianos e do pequeno seio da garota que ele acabara de atropelar. Além disso, temos como cenário inicial um cemitério no qual o coveiro começa a preparar o enterro da menina Jacira, numa noite escura marcada apenas pelo soar grave da nota SOL, que pingará a partir daí (idem: 10).

Outro traço tipicamente rodrigueano é a gota vermelha que desce pelas pernas de Jacira, entendido como o momento da descoberta de sua maturidade, isto é, a primeira menstruação que tingem de vermelho o vestido branco da menina virgem, bem como pode ser o símbolo da agressividade advindo dos olhares da rua pelos homens que a observam.

A pureza de Jacira é maculada pelo sangue, pelo negro⁵⁸, por Roberto e, principalmente, pelo motorista que a deseja no momento em que toca seu corpo gélido. A busca do motorista em “Rubrica” e “Rubrica II” é um retorno à mesma narrativa inicial. A história de Jacira é duplicada em Maria Altamira, irmã de uma prostituta que o motorista encontra em um bar na beira da estrada. A ida a Belém, representando a busca do menino Jesus, o encontro e o novo atropelamento faz a personagem retornar à cena inicial, com Jacira em seus braços. Como num *flashback*, lembram-nos a narrativa cinematográfica,

⁵⁸ Não há nomeação da personagem no livro, sendo apenas referenciada como “o negro”.

bem como as várias visões de um mesmo acontecimento e as idas e voltas no tempo/espço. Assim como Rodrigues, Sant'Anna faz de sua obra um jogo de atmosferas diferentes, marcadas pela peça em si, a vida do Autor-Diretor em seu ato de criação e a narrativa da vida do motorista, o que se mostra depois fruto de sua mente e de suas epifanias criando múltiplas possibilidades para sua criação.

Vêm nesse momento, o pintor e o coveiro, surgir nas constelações do vestido da virgem, como num bordado invisível, antes de fecharem-se o esquite e o espaço cênico da tela, uma nova estrela superbrilhante. (SANT'ANNA, 2005: 139).

Fecha-se a tela, ou as cortinas do palco. As diversas atmosferas criadas pela obra culminam na discussão entre Buda e Jesus⁵⁹, que nos é apresentada pela frase acima, por sua vez, extremamente próxima da frase inicial da obra:

Com seu instrumento de trabalho (a pá) o Coveiro – e Autor-Diretor do Espetáculo – faz soar no chão as três pancadas de praxe que anunciam o início do espetáculo. E será esse mesmo Coveiro quem, lentamente, descerrará as cortinas. (Idem: 09)

O Autor-Diretor é o coveiro que com sua pá enterra Jacira e, ao mesmo tempo, Maria Altamira. É o Buda e Jesus com as discussões sobre o teocentrismo e antropocentrismo, mas acima de tudo é a metáfora da mente criadora por trás do texto – aquela que abre a fecha a cena.

O término da obra traz a discussão entre o ser e o divino. Essa idéia antitética de virgindade/lascívia, vermelho/branco, escuro/claro, divino/pecado é a base da concepção de *A tragédia brasileira*. A própria reconstituição do crime, e enterro de Jacira é marcado por várias vozes que compõem o que se passou. Como se a vida da personagem se estruturasse pela polifonia das pessoas da rua, as vizinhas fuxiqueiras, os homens que a desejavam. Os acontecimentos são prenunciados por esse coro da gatinha, quase bruxas a clamarem a vida e morte de Santa Jacira, muito próximo das tias “encalhadas e reclusas” de *Toda nudez será castigada* de Rodrigues.

⁵⁹ Buda e Jesus são personagens que aparecem no epílogo do texto com a função de relatarem o conflito interno não apenas da obra, mas de seu autor-diretor. Esses personagens simbolizam: Buda o homem divino pela própria humanidade e sua temperança e Jesus a imagem da vitória pelo divino, glorioso. Ambos podem ser situados como possíveis faces do autor-diretor e sua onipotência em seu momento de composição.

Há de destacar ainda o ambiente obscuro e antitético, por vezes marcado pelo onírico que remete diretamente à forma como Rodrigues construía suas peças. Mais que fazer de seu texto uma encenação, o dramaturgo procurava caminhos híbridos para obter, com em suas obras, os resultados que pretendia, como afirma Magaldi:

O certo é que Nelson, estimulado pela linguagem do cinema, retirou o teatro das quatro paredes rígidas do palco. Desrespeitou a composição tradicional da peça, que observava a apresentação, o desenvolvimento e o desfecho do tema, em marcha cronológica. (MAGALDI, 1987: 45)

Por meio desse dramaturgo que joga com as idéias de várias formas de narrativa que aproximamos de Sant'Anna, autor que, por sua vez, produz um texto híbrido em sua composição.

Sua Jacira, menina impúbere que morre logo no início da cena pode ser aproximada de personagens das tragédias cariocas, como da jovem Sônia de *A valsa nº 6*. Na peça (nomeada pelo autor como drama) temos a voz de uma adolescente contando sua dura história de vida, visto ter sido brutalmente assassinada pelo médico da família com um punhal. Somos guiados por um fantasma preso à nota de uma “valsa amaldiçoada” (RODRIGUES, 1981: 189) que lhe traz toda a dor do próprio assassinato. A morte é sem dúvida um tema constante na obra do dramaturgo. Outra peça que traz como cerne a idéia de vida, pureza e morte é *Os sete gatinhos*. A filha mais jovem Sileny, considerada um exemplo de pureza em meio aos pecados da família, perde a virgindade. Não apenas o fim da castidade, mas o espetáculo grotesco na escola na qual a garota assassina brutalmente uma gata preta que tem por derradeiro ato expelir os seus sete filhotes. Sejam quais forem as personagens, o destino é a morte: Geni em *Toda nudez será castigada*, se Noronha e Bibelot em *Os sete gatinhos* e Sônia em *A valsa nº 6*. A morte é uma recorrente na obra do autor, bem como sua associação direta com elementos como lascívia, desejo, perda da pureza e o grotesco.

Da mesma forma que apontamos elementos que aproximam Jacira dessas jovens rodrigueanas, outros a afastam. Durante todo o texto, não ouvimos sua voz sequer uma vez, ou seja, na verdade sua versão da história nos é podada pelo autor por meio de seu Autor-Diretor. Resta-nos aproximar de forma superficial da composição dessa personagem. Ao contrário das meninas de Rodrigues que se prostituem por vontade, que discutem a própria

morte, e acima de tudo que possuem uma presença na narrativa, Jacira nos é um grande silêncio.

O tema da morte em *A tragédia brasileira* nos remete, de maneira semelhante, às peças de Nelson Rodrigues. “Com seu instrumento de trabalho (a pá), o Coveiro – o Autor-Diretor do Espetáculo – faz soar no chão as três pancadas de praxe que anunciam o início deste espetáculo. E será esse mesmo coveiro quem descerrará as cortinas (SANT’ANNA, 2005: 09). O Autor-Diretor se transforma nesse, irônico, coveiro que enterra a sua amada Jacira, bem como desenvolve uma série eventos devido sua morte, principalmente a discussão sobre um possível assassinato que não se concretizou. Os olhos visam o corpo da menina, e é na voz de Roberto que constatamos efetivamente essa afirmação:

Roberto (*aproximando-se da janela*): – E foi então que eu vi, da janela, os pelinhos dela; apenas uns poucos, ralos, tão incipientes quanto os seios. (*Alçando desesperadamente a voz*). E oh, meu Deus, eles eram louros... (Idem: 35).

Jacira morre em meio ao desejo desses homens, entretanto intocada, virgem e a sangrar sua primeira menstruação. O poeta se mata posteriormente e o motorista parte em busca de Maria Altamira, uma espécie de duplo de Jacira que lhe faria recuperar o desejo sexual, completamente perdido após o incidente. A menina é fuzilada por esses olhares, assim como a jovem Sônia é apunhalada em *A valsa nº 6*, e da mesma maneira a gata é estraçalhada pela mão pueril de Sileny em *O sete gatinhos*. Cada uma elimina seu símbolo de pureza: Jacira o seu primeiro óvulo a sair pelo útero agredido pelo olhar dos homens, Sônia sua juventude no som harmonioso e angustiada da valsa de Bethoven e a gata seus filhotes, visto não ser mais que instinto (segundo o médico e amigo da família de Sileny que a possui a mando do pai, seu Noronha), um animal irracional. Todos estão fadados às suas mortes que sintetizam os enredos das peças.

Em meio a essa relação de assassinato, a linguagem policial é outra vertente usual da obra de Rodrigues e que é levada para o texto santanniano. A impressão das peças é que estamos diante de uma notícia das páginas policiais dos jornais diários. A figura do delegado em seu interrogatório aumenta ainda mais a impressão da realidade próxima do jornalismo nas obras. Magaldi discute sobre essa linguagem típica do texto rodrigueano:

Sabe-se que o jornal é feito para o consumo imediato, tanto que a publicação de véspera envelhece de maneira irremediável. O conto diário não admite aprofundamento ficcional, atendendo a um certo tipo de reclamo do leitor. Confundir dramaturgia, que visa a perenidade, com imprensa alimentada pelo efêmero, importa no risco de reduzir a ambição artística do palco. Erro que Nelson Rodrigues, de forma nenhuma, cometeu (MAGALDI, 1987: 58)

Como em uma mobilização coletiva em prol de Jacira, encontramos um ambiente próximo do encontrado na fixação da família com o casamento de Sileny e na morte de Sônia. Essas histórias, em seu argumento inicial, seriam atrativas matérias de jornais: a morte por um assassinato que não existiu.

Essa relevância da temática de Rodrigues acontece em parte. Podemos aproximar Sant'Anna da estrutura das peças, contudo, sem esquecer estarmos pensando a teatralidade como fonte da representação. Como até esse momento a discussão se volta para uma visão puramente irônica do contato do autor com o dramático, cabe discutir até que ponto o universo rodrigueano também não é colocado para ser alvo da crítica na obra. Voltemos então a discussão para essa viés da produção do autor.

2.0 – O romance em 03 (irônicos) atos

Não é somente na relação com o trágico de Nelson Rodrigues que se observa a teatralidade em *A tragédia brasileira*, como observamos, mas no corpo do texto as demarcações nos aproximam dessa perspectiva. Não há capítulos na obra, mas um texto formado por três atos, cada um deles delimitado por uma certa quantidade de cenas, um prólogo e um epílogo. As partes se agrupam em ações que se desenvolverão de forma diferente e com variadas possibilidades do enredo principal centrado na peça sobre Jacira.

Cabe analisar a abertura do livro no qual observamos dados fundamentais para as questões aqui discutidas. A influência de Rodrigues se mostra mais uma forma irônica do autor lidar com a narrativa. O que observamos é um conjunto de clichês rodrigueanos colocados em cena para compor o que é nomeado na obra como um espetáculo imaginário, algo que deveria se conceber na mente, ou mesmo num sonho. Desde a figura do coqueiro, representado pelo próprio Autor-Diretor, ao epílogo, tudo não passa de uma paródia, pensando a visão pós-moderna do conceito, para que se dialogue com a teatralidade. Se o

início é marcado pelo lúgubre cemitério onde será enterrado Jacira, no término o encontro se dá entre Buda e Jesus, sentados a discutir as questões que tangem o ser humano. O que poderia ser mais próprio dessa obra tão híbrida que o momento final com esses dois elementos míticos (e por que não dizer, psicanalíticos).

Impulsionado pelo amor e pelo desejo, Cristo acaba de ter um *insight* psicanalítico e, nesse instante – apenas por um breve instante –, torna-se como Buda após seu *satori*. O momento em um homem, compreendendo todas as suas origens, desde o grande útero primeiro, torna-se íntegro e uno com o princípio e o fim circulares de todas as coisas. (SANT’ANNA, 2005: 155)

O mundo retorna ao seu princípio no colo das duas principais figuras das religiões que abarcam o globo, o que seria mais irônico que colocar em meio a um espetáculo o encontro entre o deus do ocidente e a Buda, duas figuras divinas em suas concepções e que discutiram sobre o ser e sua criação. Nesse palco místico Sant’Anna discute o retorno do homem ao seu grande útero inicial, compreendendo a existência como um processo cíclico. Mais que a necessidade de se questionar a vida na terra, o que encontramos é a forma do autor encontrar para conseguir em seu texto o mote para o fim do livro, algo que acontecerá da mesma forma que a de um filme, relatando os últimos momentos de Jesus Cristo, sua crucificação. Interessante como um epílogo marcado pela sensação de desejo e sexualidade se utilize da figura casta por excelência da cristandade. O objetivo não é apenas tecer críticas à religião, mas oferecer um final fílmico para a vida de Jacira, a sua existência se extingue descrita em meio aos trovões que anunciam a morte de Jesus, bem como oferecem um teor cinematográfico à cena como observamos nas derradeiras frases do livro:

Expirará então Cristo na Cruz, como um crepúsculo no espaço cênico. Mas, em vez de sobrevir a quietude, o céu trovejará entre raios terríveis e o vento uivará sobre um imaginário monte das Oliveiras. Enquanto algures, sabe-se, rui o Templo e estremece o Império. E, de repente, estará tudo tão silencioso e vazio como numa grande produção cinematográfica quando se projeta sobre a tela a palavra FIM. (Idem: 155)

A obra encerra de forma apoteótica, entre raios, e o vento uivando no monte das Oliveiras, símbolo de um grande espetáculo visual que foi oferecido ao espectador. O autor é enfático em considerar o final cinematográfico. Um FIM, em maiúsculas, fecha a tela e agora os espectadores (leitores?) podem retornar às suas casas satisfeitos pelo majestoso filme que foi apresentado. Mesmo essa estrutura fílmica, uma via-crúcis do Autor-Diretor,

refere-se a uma nova forma de dialogar com a tradição teatral brasileira de maneira ironizada.

Essa parodização, de certa maneira, da estética dramática fornece um quadro apoteótico, e até mesmo grosseiro do autor. Rufem os tambores, pois os deuses passarão pelo palco. Os relâmpagos finais, semelhantes aos da crucificação, refletem a idéia do Autor-Diretor como um grande deus da narrativa, ele por sua vez, alter ego de Sant'Anna.

De maneira semelhante a do narrador de “Um discurso sobre o método”, escrito pouco depois de *A tragédia brasileira*, as personagens são controladas por uma mente que está por trás de todos os atos realizados nas obras. Constatamos que trazer esse mundo lúgubre, antitético, ou mesmo, mórbido culmina não somente em uma visão da estética de Rodrigues, mas de um processo ocorrido na produção do autor que segue uma continuidade: o controle feito pelo narrador. Buda e Jesus nada mais são que a primeira hipótese de uma discussão que inicia na obra do autor e que culmina, no ano de 1989 em *A senhorita Simpson*, na pluralidade de vozes do narrador de “Um discurso sobre o método”. Trata-se de mentes que discutem de maneira racional, repletos de conceitos sociais e psicanalíticos, as personagens. Ainda pensando sobre esse ponto de vista, em *Um romance de geração*, a visão do intelectual é fracassada para criticar um período e a visão de representação em meio ao teatro politizado. O uso de Nelson Rodrigues cria um ambiente próximo do performático no livro.

De Jacira, Roberto e os demais membros da peça, aos seres divinos que encerram o texto, aproximamos da idéia de performer. O texto joga, assim como *Um romance de geração*, com personagens referenciados e que não passam de títeres controlados pelo Autor-Diretor (que nesse caso aparece em cena como o coveiro a enterrar todos os elementos da peça)

Um espetáculo que vai e vem no tempo e espaço, do qual a cada momento temos uma cena diferente. Saímos da peça de Jacira no primeiro ato, num segundo momento seremos conduzidos por uma nova história. Mais que apenas sexo, temos a paixão incondicional do criador pela sua criatura. Tamanha dedicação do Autor-Diretor pela trama que escreve, resulta em sua transposição para a realidade. No momento em que o autor/diretor da peça se concretiza de forma real nas ambições do seu alter ego Roberto,

seus desejos são correspondidos na realidade, algo que se demonstra impossível para esse outro ficcional, aproxima-se então de uma compreensão de si, de conter em suas mãos a gênese da representação, algo que retoma as discussões sobre a metaliterariedade da obra no momento atual. Uma prova dessa relação direta do texto com a discussão posta sobre o ato da escrita é no entreato nomeado “Agruras de um Autor-Diretor”. Não mais uma cena em si, mas somos levados a crer que saímos do campo da ficção (sem esquecer que esta é criada dentro de um texto que por sua vez ficcional), do palco para se voltar para uma discussão promovida pelo Autor-Diretor sobre os elementos que lhe levaram a compor a peça, bem como de certas escolhas que o levaram a se nomear um autor e diretor.

O retorno à ficção criada pelo Autor-Diretor se dá no terceiro, e último, ato, em que o motorista, coadjuvante do primeiro ato se assume como protagonista e sai em busca pela criança Maria Altamira, única pessoa capaz de fazê-lo retomar seu desejo sexual perdido após o atropelamento de Jacira. Seu carro é conduzido pelos mais diversos cantos do Brasil até chegar ao Norte por um caminho como o dos reis magos e encerra a obra com a morte da jovem Maria Altamira, o que nos leva ao início do livro, visto que a jovem também morre numa cena semelhante a de Jacira. Retornamos ao enterro inicial organizado pelo coveiro (autor-diretor). A abordagem a temas da mítica cristã que Sant’Anna utiliza constantemente nesse livro, como no caminho dos reis magos, ou os relatos sobre Jesus, e mesmo a busca de Altamira em Belém (cidade que por sinal possui o mesmo nome de onde nasceu Cristo) é entremeada com elementos do universo do pecado. Nesse encontro entre o profano e o divino, vamos do atropelamento de Jacira ao de Maria Altamira num jogo de idas e voltas que é orquestrado, performaticamente, pelas mãos do Autor-Diretor, algo que será metaforizado pelas ironizadas mentes de Buda e Jesus.

2.1 – A representação como encenação e as personagens de *A tragédia brasileira*

Discutiu-se a representação como simulacro e como performance devido ao autor usar dos recursos narrativos para simbolizar sua realidade fragmentada em *Simulacros* e *Um romance de geração*. O que se apreende durante a leitura de *A tragédia brasileira* é, mais uma vez, uma estética que cria no romance um jogo de espelhos: o teatro e o

espectador (na peça atuada sobre a vida de Jacira), o autor e o leitor (pensando o livro enquanto concepção pelo fato de englobar todos os demais elementos ficcionais). Dentro da obra, há uma peça feita para agradar a um público que por sua vez se trata de mais um elemento da economia textual. Partindo de uma visão de fora e mais ampla sobre que se propõe no livro, estamos diante de uma ficção que é construída para um determinado leitor. Com isto, para se criar uma representação, o autor utiliza uma encenação para compor a estrutura central do texto. O enredo sobre a vida de Jacira é a leitura feita por um grupo de atores, realizada de algo pré-existente somente na mente do Autor-Diretor. As atuações feitas de Roberto, o motorista e a própria garota mesmo que se realizem em um suposto palco, são partes fundantes de uma ficção maior que é *A tragédia brasileira*.

O que Sant'Anna faz é espelhar as representações, próximo de *Um romance de geração*, fazendo com que os reflexos componham a idéia do “outro” dentro do livro. Próximos de um simulacro, ou de uma performance, a obra dialoga com a teatralidade por meio desse choque entre os conceitos de representação enquanto texto e sua transposição para o palco, que podemos denominar encenação. As personagens mais representativas do livro se apresentam como atores, Roberto e Jacira são parte de um grupo teatral e agem de acordo com as escolhas de seu diretor, que, por sua vez, se assemelha com a figura de PhD de *Simulacros* que foi uma das primeiras formas de Sant'Anna trazer a tona a imagem de um diretor por meio de um controlador da experiência laboratorial e teatral das personagens em seus cotidianos.

Roberto é quase um alter ego do Autor-Diretor. É nele que as angústias e insatisfações se concretizam. No poeta recluso, com sua paixão platônica por Jacira está a visão da mente criadora da peça. A escolha da profissão de escritor é o exemplo de se transmitir sua existência ao duplo cênico. Se Roberto sofre com a morte de Jacira, o Autor-Diretor reflete seu desejo de possuir o corpo ainda adolescente, de retornar ao momento da descoberta do corpo de uma jovem em início do processo de maturidade sexual. No corpo de Jacira, nos seus peitos que lembram botões de rosa é que a ambição do Autor-Diretor quer depositar seu sexo quente e provar o gosto virginal. Sua fixação, de Roberto, se explicita nos comentários sobre o desejo pela menina:

Roberto (exaltado): – E eu quis, então, com todas as minhas forças, que o tempo de detivesse e nos petrificasse assim: eu ali, à janela, com a

respiração suspensa, aprisionando os múltiplos reflexos da menina nua, no limiar exato de sua transformação. (SANT'ANNA, 2005: 46)

No segundo ato, Roberto sai desse papel de jovem gótico para a figura de um professor. Mais uma vez seu olhar retorna ao corpo de suas jovens alunas, com destaque para a mesma atriz que representou Jacira no primeiro momento da peça, nesta cena atuando como a preferida do professor. Essa estudante é modelada pelos olhos do Autor-Diretor, seu corpo adquire formas nas curvas de sua mente e na imagem da atriz com ele se relaciona por trás das coxias. Toda sua perversão, lascívia sexual se estruturam em Roberto e no motorista que atropela Jacira e depois parte em busca de Maria Altamira. A concretização do seu desejo é essas duas pequenas mulheres.

Uma das personagens centrais da obra (pelo menos do enredo da peça encenada) é Jacira. Seu corpo reflete, por meio do olhar do Autor-Diretor, a pureza da infância, mas que aos poucos se transforma para a visão tradicional de um corpo de mulher. Nesse meio termo, possuir o corpo feminino é obter o controle de seu desenvolvimento físico. Todos a beatificam por sua pureza, por falecer sem marcas do contato “sujo”, segundo padrões conservadores das várias vozes que discutem sobre o enterro da menina. Entretanto, não há uma razão para essa sacralização. A única explicação para a romaria de fiéis é a morte de Jacira ainda virgem, sem nenhum martírio. Podemos centralizar todas esses beatos na solteirona, figura cara ao teatro de Rodrigues que usava constantemente essa personagem clichê que representa a mulher incompleta, pensando a visão machista sobre a necessidade de se obter um casamento para que se obtenha a felicidade, isso no âmbito do feminino. O coro a celebrar a morte da menina pode ser mais bem observado no trecho do livro:

Entre os crentes, há sofreadores de todo tipo, desde miseráveis e aleijados até a clássica solteirona casamenteira e mesmo algum torcedor com a camisa da seleção, pagando promessa pela vitória contra os espanhóis. (Idem: 50).

Se por um lado os beatos estão a celebrar a santificação da garota, Jacira assiste ao enterro a mascar chicletes, enfadada pela procissão que segue seu corpo. Não mais a imagem de uma inocente menina, mas uma mulher maquiada e a zombar dos pobres que a idolatram, essa é a visão que o Autor-Diretor faz da garota. Essa escolha feita pelo Autor-Diretor é sua maneira de criticar uma sociedade que se prende a um detalhe simples como a castidade, para uma santificação incompreensível. O ar sensual de Jacira pe uma forma de

zombar das pessoas em uma realidade sem muito sentido, algo que pode ser observado na última parte da peça:

Quanto a Jacira, só parece descer de seu “tédio olímpico” quando, no meio do alarido, algo consegue excitar-lhe a fantasia adolescente. Isso acontece no momento em que a solteirona, abandonando seu ar de humildade, reveste-se de uma sensualidade algo histórica. (Idem: 51)

A morte leva a garota e com ela sua inocência, algo que se demonstra apenas suposição por observarmos como seu fantasma age sobre o túmulo. Tanto uma pura garota, quanto uma puta podem ser as visões que somos levados a ter sobre a personagem, algo que percebemos também nas mulheres de Rodrigues – desde a puta Geni à jovem Sileny. A atriz que interpreta Jacira cede aos desejos do Autor-Diretor, assim como na peça a representação se oferece dual, pendendo entre a castidade e a promiscuidade. Não podemos associar a garota de forma direta a nenhum dos dois pontos especificamente. O que se tem da jovem é um vazio, visto que durante toda a obra somente é referenciada seja pela procissão de beatos, seja pelo Autor-Diretor que a constrói de forma tal que a interpretemos sem que conheçamos seus pensamentos reais.

Contrário às moças rodrigueanas que discutem a própria perversão, entregam-se à lascívia, Jacira nada mais é que um simulacro de personagem, quase uma boneca do Autor-Diretor agindo de acordo com o desenrolar que a narrativa a obriga a realizar. Por meio de sua personagem, o diretor age como um titereiro⁶⁰. Sua imagem se aproxima mais de uma Macabéa⁶¹. Partindo das análises de Dalcastagnè (2000), a personagem de Lispector é conduzida pela narrativa pela voz de Rodrigo S.M., o escritor (narrador e protagonista do livro). Mais que a dificuldade de se criar o “outro”, ele vive em uma angústia por não atingir sua essência, sua consciência. Para descrevê-la, parte do encontro com uma jovem nordestina rapidamente, sem que tenha havido contato. O narrador de *A hora da estrela* dialoga com a incapacidade de compreensão do outro no momento da escrita. Sabe que todas as suas visões partem de seus conceitos sobre esse indivíduo real que pouco conhece. Para uma visão mais crítica, e porque não dizer irônica, da personagem, o narrador silencia Macabéa e a conduz a um trágico destino. Seu fim reflete a própria incapacidade de

⁶⁰ Imagem apresentada anteriormente no que tange o doutor PhD e S.S., mas que se repete em *A tragédia brasileira*.

⁶¹ Personagem de *A hora da estrela* de Clarice Lispector.

dominá-la. A vida e a morte de Macabéa está nas mãos de Rodrigo S.M., bem como a de Jacira está sob o controle do Autor Diretor.

Mesmo que sua imagem seja a de inocência e ao final a vejamos vestida de prostituta, algo que lembra Nelson Rodrigues, somos guiados o tempo todo por uma mente irônica e controladora próxima a de Rodrigo S.M. Da mesma forma que a pobre nordestina é levada às ruas, ofendida e assassinada, Jacira é posta em cena como elemento simbólico para o desenvolvimento da complexa trama de *A tragédia brasileira*, sem que realmente possua uma presença ativa no enredo. É um passo dado que atinge um teor ainda mais crítico e irascível nos olhares lançados sobre o limpador de janelas de “Um discurso sobre o método”. O palco de *A tragédia brasileira* é usado como experimento de Sant’Anna para o discurso de seu método pouco tempo após. As personagens/atores agem performaticamente controlados pelo diretor que rege todo o romance-teatro. Todavia, o diálogo com a idéia de performance ainda é inicial, visto ainda estarmos num campo de discussão sobre a visão irônica do controle sobre esse “outro” da narrativa, algo que a teoria de performance visa escrachar.

Para compreendermos as escolhas e o sentido proposto por Sant’Anna em *A tragédia brasileira* cabe discutir a personagem Autor-Diretor. É por meio de seus olhos e suas decisões que o fio da narrativa se desenrola. Se Roberto deseja, se passa por sua perversão, se Jacira sai da pureza para a lascívia, trata-se do interesse do autor que a compõe, de sua intenção de criar certa sensualidade na personagem. Sua existência reflete não somente as ambições do autor, as agruras de um diretor, mas também o elemento central da discussão sobre a relação entre a narrativa teatral e romanesca na obra, a nomeação dada por Sant’Anna à obra: romance-teatro.

2.1.1 – A figura do Autor-diretor e as considerações finais sobre o romance-teatro.

Em *A tragédia brasileira*, não temos mais personagens que encenam nas ruas, e fazem da vida representação, muito menos uma peça em um único ato. O texto se transformou na encenação. A obra é a visão do Autor-Diretor sobre um drama que já foi

aos palcos. A discussão agora é sobre uma obra que já está encenada, e somos levados ao interior da mente de seu realizador para compreender o todo narrativo.

O olhar é como de uma câmera que do alto de um teatro filma a cena. Aos poucos esse foco sai do próprio recinto do palco e parte para os camarins, para as coxias e nos tornamos parte de todo o conjunto que engloba o drama: não apenas o texto e a atuação, mas tudo que está por trás da elaboração de uma peça. Se por um lado temos essa visão do fazer teatral, em outro sabemos que esse “olhar” que percorre a obra, e que acompanha as decisões do Autor-Diretor como uma espécie de narrador criado por Sant’Anna.

O teatro é uma coisa tão passageira que tem de ser tão boa que permaneça para sempre na memória das pessoas. E mesmo assim, todos os espectadores acabam por morrer um dia, o que só faz aumentar a angústia do Autor-diretor, razão pela qual ele decidiu se transformar de simples diretor em Autor-diretor. (SANT’ANNA, 2005: 92)

O autor-diretor se confunde por várias vezes com S.S, que por sua vez está diretamente ligado a Dr. PhD. Temos várias faces de um mesmo controlador, deste olhar perseguidor dos personagens e que oferece um caráter extremamente metalingüístico à narrativa. O autor/diretor de *A tragédia brasileira* nos traz uma série de elementos dos seus antecessores. O que se vê é a imagem refletida do momento “divino” da composição, do controle que o autor possui sobre sua criatura.

“Carne da minha carne, sangue do meu sangue, alma da minha alma”, pronunciou interiormente. O vinho já subia levemente à sua cabeça e ele sentiu uma onipotência carinhosa diante das suas criaturas, que, no entanto, muitas vezes, pareciam escapar-lhe das mãos. (Idem: 81)

A onipotência está não apenas em controlar esse mundo imaginário da ficção, mas dos próprios limites que esta forma de arte oferece. É nas palavras do Autor-Diretor que o jogo de representação criado por Sant’Anna se consolida.

Mais que uma simples personagem, o Autor-Diretor representa a dificuldade da estrutura do texto criado em *A tragédia brasileira*. Seu olhar inicialmente se dá em uma peça que dirige. Aos poucos a narrativa vai adentrando sua vida, sua relação com os atores e sua fascinação com o corpo da “virgem” na figura da atriz que faz a personagem Jacira. O teatro se confunde com a realidade ficcional, que se confunde com a ficção e que por sua

vez retorna aos palcos. É a figura do Autor-Diretor que centraliza a discussão sobre o gênero literário na obra, algo entre o teatro e o romance.

Mais que trazer características dramatúrgicas para o ambiente do romance, a nomeação de romance-teatro define um conjunto de fatores que nos levam a interpretar a obra de Sant'Anna. Em resumo, define-se a representação enquanto teatralidade, todavia, esse conceito de romance-teatro melhor se aplica ao livro *A tragédia brasileira* pela intencionalidade do autor em compor um texto que possua as características citadas anteriores: estrutura em atos e cenas, mas com determinados momentos organizados em formato metaliterário. Se as encenações do interior da obra se demonstram ligadas ao dramático, as agruras do diretor está num meio termo entre os gêneros literários e a história do motorista em busca de Maria Altamira é puramente romanesca. Porém, todo o tempo, estamos guiados por uma percepção construída tendo como base a forma irônica de representar por meio do teatro.

Não somente nas questões estruturais, mas no corpo do elemento central da obra, o Autor-Diretor, que essa ambigüidade no que tange ao gênero literário está consolidada. Um autor ou diretor? Quem responde a essa pergunta é a própria personagem:

Julgo que não sou propriamente um autor ou diretor de teatro, mas antes um pintor com características bem especiais, pois apenas sintonizo – e às vezes fabrico – atmosferas, para depois transpô-las ou não para o palco, na forma de um quadro em ligeiro movimento como um presépio mecânico, numa cena belamente monótona e silenciosa. (Idem: 87)

Sua existência explicita o desejo de Sérgio Sant'Anna em compor uma obra híbrida, sem que seja rotulado necessariamente um dramaturgo. Se seu contato com Robert Wilson lhe abriu o campo das possibilidades, auxiliou a compor um texto de vitalidade tal que entremeasse diversos gêneros literários, sua ambição na composição de uma representação contemporânea se concretiza na figura do Autor-Diretor. Não somente a influência do diretor americano, referência no campo do ator como *performer*⁶², mas com o brasileiro Antunes Filho que trás o *hors* palco para mais uma forma crítica do autor (Sant'Anna) desenvolver sua narrativa de forma a criar no campo ficcional o local de possibilidades.

⁶² Para mais detalhes ler *A performance como linguagem* de Renato Cohen.

As discussões sobre dramaturgia, bem como da influência feita por ela é claro nesta obra. Sua composição falsa, *pasticheur*, irônica de escrita nos retrata a dificuldade de se lidar com os gêneros literários que se entremeiam e se relacionam. Muito se discute e se faz a transição do romance para o teatro. Contudo, porque não criar um texto em que ambos estejam lado a lado, se influenciando e criando novas perspectivas. Sant'Anna não se rende a respostas fáceis, mas cria uma produção que oferece um terreno arenoso ao leitor. Verdade ou ilusão dentro da própria mentira verossímil que é a literatura, o autor leva sua escrita e a representação de suas personagens ao extremo obtendo um resultado que fornece discussões várias sobre a teatralidade como forma de problematizar a representação em suas obras. Não cabe procurar definir o gênero das obras do autor, mesmo porque Sant'Anna é nomeado como contista e romancista, contudo não se pode negar que seus textos mesclam o romanesco e o dramático, discutindo a representação de forma teatralizada por meio do hibridismo da composição, questionando assim de maneira metaliterária a produção contemporânea.

Epílogo

O estilhecimento da realidade e o conceito de teatralização da representação nas personagens de Sant'Anna – considerações finais

O conceito de teatralidade da representação surgiria pela tentativa de captação das formas encontradas pelos autores para metaforizar a descentralidade da identidade no mundo moderno. Partindo do termo utilizado por Sant'Anna em *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, é por meio dos estilhaços que esse homem procura encontrar sua linearidade no momento da narrativa. Não mais imitar a sociedade, espera-se do escritor que dialogue, a partir de sua obra, com uma sociedade que se transforma e fragmenta. O reflexo é encontrado nas maneiras utilizadas para se criar a representação.

Referindo-nos à composição da personagem, a teatralidade se baseia em uma forma crítica de se apresentar não somente uma teoria, mas como ela é revertida em elemento narrativo. Como o referente da representação se encontra estilhaçado, é viável que sua construção acompanhe esse movimento, ainda mais em um autor como Sérgio Sant'Anna que se utiliza da obra de maneira metaliterária. Dentre as várias idéias para chegarmos ao conceito de teatralidade, a de simulacro e performance são as mais viáveis. Não mais personagens que imitam a realidade, mas que fazem dela sua visão crítica.

Mais que como um espelho, o autor recorre à narrativa para criar um ambiente paródico ou irônico (HUTCHEON, 2006). É nos corpos das personagens que, não somente a representação, mas a visão de mundo é posta em xeque. Escrever está cada vez mais voltado para discutir questões sobre ficcionalidade, jogando com o verossímil e mesmo com os clichês típicos de alguns autores.

Outra maneira de se posicionar e oferecer uma metaliterariedade para a escrita está na explicitação total das personagens, deixar claro que são elementos de uma narrativa. Elas se reconhecem como ficção e são exaltadas por meio uma caracterização voltada para a idéia de simulação ou estereótipo. Como encontramos na obra *Simulacros*, as ruas se tornaram o palco no qual as personagens agem como atores. Não mais possuem vidas que “imitam” a de seres reais, são tipos criados para nos levar a questionar a representação. A obra é o grande palco no qual o autor joga com os elementos sociais de forma irônica por meio da criação do texto. No reflexo dos estereótipos comuns como a da jovem bela, do velho sem ocupação, da senhora de meia idade frustrada que Sant'Anna discute suas obras.

Da mesma forma, é por meio do escritor fracassado em meio ao processo de abertura política e de um hiato criativo que mais uma vez a tipificação da personagem se desenvolve. Esse performático Carlos Santeiro é parte de um romance que se diz de geração, mas que não passa de uma “Comédia Dramática em um ato”. Para explicar, a personagem S.S. surge em meio à narrativa como a mente por trás da peça da qual Santeiro é protagonista. Um narrador dialoga com o ambiente teatral anteriormente criado, bem como de sua transposição para um suposto palco. Finalidade de se criar um teatro, não, mas sim a exposição por meio da ironia de uma personagem que reflete sobre a criticidade de Sant’Anna ao escrever seus textos.

Cada obra do autor é um passo no processo de teatralidade. Suas personagens, mesmo em ambientes completamente diferentes, trazem discussões semelhantes, mas que se aprofundam à medida que o ciclo de sua produção se desenvolve. Em *Simulacros* os tipos/simulacros iam as ruas para serem guiados por uma experiência, já em *Um romance de Geração*, de dentro do apartamento, são partes da narrativa de S.S. Conduzindo a teatralidade para mais um ponto, em *A tragédia brasileira*, o palco é um elemento ficcional, bem como as representações se converteram em encenações. O Autor-Diretor transforma as personagens em um elenco e de uma peça que já foi encenada. O que percebemos é um processo de espelhamento da representação por meio do teatral. As personagens são parte de uma atuação, que é parte de uma criação seja de PhD, S.S ou o Autor Diretor, que por sua vez é elemento temático e estrutural de uma obra criada por Sant’Anna.

A teatralidade, mais que somente uma escolha, ou uma utilização dos elementos do dramático em obras romanescas, é uma maneira irônica de se pensar o ato de escrita. Idéias como a de performance vêm a complementar um conjunto de elementos dos quais o autor se utiliza para parodizar uma realidade estilhaçada. Até mesmo no ambiente, supostamente, lúgubre e rodrigueano de *A tragédia brasileira*, temos uma crítica aos clichês expressionistas do dramaturgo. Por meio de Santeiro que todo o teatro político brasileiro é ironizado, bem como de sua influência européia com Brecht. Em um texto marcado por uma representação dialogando com as idéias de estranhamento e distanciamento que o autor se volta para o silêncio. Como um grande titereiro, Sant’Anna faz de suas obras grandes paródias do intelectual, do teatral, da sociedade e, por que não, da teoria literária em si.

Os espíritos malfazejos, titereiros ou diretores teatrais de Sant'Anna

Não somente criando um ambiente teatral na narrativa, algumas personagens de destaque das três obras analisadas podem ser interpretadas por meio de uma perspectiva dramatúrgica. Inicialmente, livros elaborados para serem peças⁶³, concluíram-se como narrativas. Nesse processo de transformação a relação entre os gêneros literários trouxe uma figura de vital importância para compreender a ironia do texto: esses verdadeiros diretores teatrais. Mais que somente narradores (e também personagens), esses personagens conduzem a obra utilizando-se de uma relação muito próxima da de um diretor a trabalhar com seu elenco em um palco.

Nas ruas, PhD conduz os vários passos de *Vedetinha*, *Jovem Promissor*, *Prima Dona* e *Velho Canastrão*. Não há como fugir desses olhos que controlam suas vidas e fazem delas um experimento. Esse cientista norte-americano se apossa dos indivíduos para transformar a cidade em seu campo de trabalho. Sua existência na obra faz dela um romance-experimento, da mesma forma que gera um avanço na perspectiva teatral da produção do autor, algo que já encontrávamos em *As confissões de Ralfo*⁶⁴. Não mais um palhaço, dentre a multiplicidade de faces do protagonista, o palco de *Simulacros* tem um enredo a ser encenado, mas controlado por Dr PhD.

De maneira semelhante, somos conduzidos às vidas do escritor e da jornalista de *Um romance de geração* pelo olhar de S.S. O autor se utiliza da alcunha desse narrador para fazer de sua obra a crítica do intelectual em meio à ditadura. Na existência fracassada de Santeiro, em suas discussões colocadas de maneira aleatória no texto, da mesma forma que sua aparente indicação de desistência encontramos o controle do narrador. Seu objetivo é fazer dessas personagens um espelhamento de encenação, da qual somos espectadores de uma peça a ser encenada. Sua direção não é de dentro de um teatro, mas de fora, criando o ambiente cênico por meio de um romance.

Para conseguir concluir sua imagem de diretor observada em PhD e S.S., Sant'Anna cria o que denominou Autor-Diretor. No próprio nome estão dois conceitos: um dramático – diretor – e um narrativo – autor. Não mais narradores a criticar e a discutir sobre a peça que ele mesmo criou, mas um diretor que está em um palco dirigindo. Somos levados por trás

⁶³ Vide entrevista com o autor em anexo.

⁶⁴ Ver capítulo 01.

das cortinas para perceber o processo criativo que se dá no momento em que se faz a leitura de uma obra e a transformamos em encenação. Sua personagem não é um narrador, muito menos somente um diretor, ela é a autora de todas as possibilidades de cenas que são criadas no ambiente da obra. Todo o desenvolver da narrativa é fruto de suas escolhas bem como de sua intenção, seja a de sacrificar Jacira, matar Roberto ou enlouquecer o motorista que parte em sua busca insana de Maria Altamira.

Para explicitar ainda mais sua existência enquanto autor, a obra nos oferece o capítulo (ato, cena? Não se sabe, mesmo por que não há divisão do texto em formato romanesco) “Agruras de um Autor-Diretor”. Por meio desse momento de desabafo da personagem encontramos de forma clara a metaliterariedade da obra (talvez também metateatral), e de certo modo a dificuldade do processo de se criar um texto. Na voz da personagem – refletindo a de Sant’Anna – que a dificuldade de se escrever é colocada. Não somente a ato de compor, mas os próprios conceitos de teatro e narrativa.

A imagem que melhor se aplica a esses elementos das obras é a do titereiro, utilizada em todos os capítulos. Por meio de suas cordas eles conduzem as personagens e conseguem seus objetivos ao compô-las. São controladoras, “mentes superiores” ou “espíritos malfazejos”, citando Jovem Promissor, que dominam os elementos de sua pesquisa, sua peça ou sua encenação.

Mais que somente trazer a figura de um titereiro, Sant’Anna nos oferece a visão das cordas que seguram as personagens. Somos como Véronique⁶⁵ que do espelho observa o homem que segura e faz o boneco mexer. Ficamos maravilhados, como a personagem, por reconhecermos todo o processo que existe por trás da criação literária. Da mesma forma que os narradores/personagens/diretores controlam suas personagens, nós estamos de fora lendo, interpretando e conceituando a representação da narrativa. A ironia é refletida por meio da intencionalidade de serem autores e de fazerem do livro mais uma forma de teatralização da obra contemporânea. Esses diretores são elementos chave da tentativa de problematização da representação por Sant’Anna. Por meio deles que se cria as personagens estereótipos, simulacros, que se ironiza a tradição teatral e o ambiente criado pela narrativa. Esses titereiros nos apresentam o quadro criado por Sérgio Sant’Anna para essa realidade estilhaçada da qual ele é parte.

⁶⁵ Para a discussão sobre a personagem Véronique e sua relação com a representação ver capítulo 02.

A teatralidade e seus possíveis desdobramentos na narrativa

Todas as formas narrativas literárias, teatrais, líricas, romanescas podem, sem grandes problemas se relacionarem para criar textos instigantes e que faça um diálogo, jogando com as várias facetas e estruturas de cada um. Sant'Anna se aproxima do teatro por meio do contato explícito com dramaturgos, mas o resultado esperado pelo autor não é o palco, mas trazes as possibilidades do ambiente cênico para as páginas do romance. Sempre houve relações em períodos anteriores entre as artes não somente com a literatura, mas ainda com conceitos teóricos sociológicos, políticos, antropológicos, psicanalíticos, dentre outros, mas pensando a realidade contemporânea, essa influência se mostra cada dia mais presente. Voltando ao fato de que a visão de mundo e de identidade se fragmenta, nada mais comum que essa diferença entre as várias possibilidades de se representar também choquem e gerem relações diretas.

Com uma extensa produção que vai de 1969 a 2004 com o lançamento de *O vôo da madrugada*, livro de contos e último lançado, Sant'Anna influenciou diretamente uma série de autores que o sucederam. Um exemplo é André Sant'Anna e suas obras que, segundo Azevedo (2006), primam por uma atitude irônica que beira ao extremo, à idiotia⁶⁶, análise que também se aplica a autores como Marcelo Mirisola, dentre outros. Trata-se de uma escrita que se apresenta performática ao extremo e que não quer mais jogar e sim estilhaçar com a representação. Autores como Sant'Anna refletem paródico e sarcasticamente com o criar esse outro, numa tentativa de ainda constituí-lo, mesmo que para isso tenha que criar um ambiente tenso e de espelhamento do ato de representar por meio do teatral. A autora fala de Sant'Anna, bem como de Clarice Lispector com seu narrador que se sente inseguro diante da própria escrita. Eles seriam esse elo entre uma produção que dialoga com a crise da elaboração do “outro”, mas ainda procurando sua representação por meio da ironia, algo que se demonstra esfacelado em autores performáticos.

Contudo, entender esse entrelugar textual, essa linha entre o representar e o explicitar exageradamente, os autores dialogam com um processo que podemos denominar teatral. Para criar esses *performer* no texto, a obra se aproxima da dramatização, mesmo que não haja um palco, algo que em Sant'Anna percebemos, facilmente, como possível.

⁶⁶ Para idiotia ver “Representação e performance na literatura contemporânea”, (AZEVEDO, 2007), discutido anteriormente no segundo capítulo/ato.

Não há a necessidade de se elaborar um texto que traga em sua essência a estrutura de uma peça, mesmo que a existência de um formato teatral ocorra, mas pode-se dialogar e mesclar os gêneros de forma irônica para se compor uma obra que podemos denominar híbrida. A *performance* é uma das possibilidades dessa teatralidade, somada aos personagens-tipo, simulacros, estereótipos, entre outras formas encontradas nas obras.

Da mesma maneira, vários autores contemporâneos também utilizam a teatralidade para escrever seus textos, bem como para estabelecer esse diálogo irônico com a produção da qual é parte. Para pensar a representação, Sant'Anna faz de seu engajamento e de sua crítica um terreno próximo do encontrado em "Um discurso sobre o método", do qual coloca seu narrador polifônico a controlar a personagem central. Nessa explicitação por meio do metaficcional que atinge seu efeito esperado nas obras, e é por meio dele que outros também fazem a representação se tornar presente.

O conceito de teatralidade ainda se encontra numa fase inicial, necessitando de um maior aprofundamento. Por meio das três obras e dos diferentes momentos do país enquanto sistema político/social, a produção de Sant'Anna serviu como grande fornecedor das mais diversas análises sobre a relação entre o romanesco e o dramático. Por meio delas percebemos, e discutimos, conceitos como romance-laboratório, romance-teatro, personagens/atores, autor-diretor/personagem, personagens *performers*, algo que resumiria a idéia central proposta de "representação enquanto teatralidade". Não somente por meio da criação da personagem, mas do diálogo com a tradição dramaturgica de maneira irônica.

Esse aspecto analisado, para atingir uma extensão maior, ainda precisa dialogar com todo um contexto. Inevitavelmente obteremos diversas novas formas de se teatralizar caso estendamos o *corpus* da pesquisa e aumentando a discussão que aqui se situa em um autor, para um grupo representativo. Podemos trazer hipóteses para essas possibilidades: o exagero, estilização da representação usando a *performance* como vertente, talvez dialogando com duplos, espelhos de si, ou mesmo com o mundo dos sonhos e do não lugar. Para isso, não somente trazer novos livros para a discussão, mas abrir o pensar sobre a teatralidade em possibilidades a serem exploradas. Contudo, trata-se de algo que requer um período de busca a leitura indisponível para a presente pesquisa, cabendo a um estudo posterior e mais abrangente.

Bibliografia

Obras de Sérgio Sant'Anna.

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

_____ (1975) – *Confissões de Ralfo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____ (1981) – *Um romance de geração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____ (1986) – *Amazona*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

_____ (1992) – *Simulacros* 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

_____ (1994) – *O monstro: três histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1997a) – *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1997b) – *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1998) – *A senhorita Simpson: histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____ (2002) – *Junk-box (uma tragicomédia nos tristes trópicos)*. Minas Gerais: Dubolso.

_____ (2003) – *O vôo da madrugada*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (2005) – *A tragédia brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (2007) – *50 contos e 3 novelas*. São Paulo: Companhia das Letras.

Artigos e entrevistas sobre Sérgio Sant'Anna

ARAGÃO, L. & EBLE, L. (2006) – “O autor e seus cúmplices: o intelectual na obra recente de Sérgio Sant'Anna”. *Revista Cerrados/ Publicação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas*. Nº 20, Brasília, p. 155-166.

AZEVEDO, L. (2007) – “Representação e performance na literatura contemporânea”. *Cerrados: revista de pós-graduação em Literatura*. Vol 1, N.24. Brasília: Ed. UnB, p. 203-218.

DEALTRY, G. F. (2003) – “A malandragem como resistência e negociação: Silviano Santiago e Sérgio Sant'Anna”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n º 22. Brasília, p. 113-124.

DALCASTAGNÈ, R. (2002) – “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n ° 20. Brasília, pp.33-77.

_____ (2005) – *Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec.

_____ (2005) – “A personagem do romance brasileiro contemporâneo”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n° 26. Brasília: Universidade de Brasília.

_____ (2006) – “Saindo do alpendre. Alteridade e resistência na obra de Sérgio Sant’Anna. *Revista Cerrados/* Publicação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas. N° 20, Brasília, p. 201-208.

_____ (2007) – “Nas tripas do cão: a escrita como forma de resistência”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 29. Brasília, janeiro-julho de 2007, pp. 55 – 66.

ENTREVISTA - SÉRGIO SANT'ANNA – **Olhar de vidro (Gazeta do Povo, 12/08/02)** –

O escritor Sérgio Sant'Anna conta que escreve "aventuras estéticas"

Site: <http://www.nume.com.br/conteudo.php?id=250>.

GONÇALVES, H. M. R. (2004) – “A crueldade em Sérgio Sant’Anna”, Em: *Estéticas da Crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântida Editora.

HOLLANDA, H. B. – *A luta dos sufocados e o prazer dos retornados*. Jornal do Brasil -

Caderno B – Sábado,13.2.82 – site: <http://www.pacc.ufrj.br/heloisa/sufocados.php>.

PELLEGRINI, T. – *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas,SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.

PORTO. A. P. T – *A literatura e o discurso crítico: sergio sant’anna em debate*. Site:

<http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num6/ass05/pag01.html>.

SANTOS, L. A. B. (2000) – *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant’Anna*. Belo Horizonte: UFMG/FALE.

Demais referências teóricas.

ARISTOTELES (2000), *Poética*. Trad. Baby Abrão. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural.

- AUERBACH, E. (2002) – *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4 ed. 2 reimp. São Paulo: Perspectiva.
- AUMONT, J. (2004) – *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papyrus.
- AZEVEDO, L. (2004) – *Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória*. Tese de Doutorado em Letras: Literatura Comparada: Rio de Janeiro: UERJ.
- BAKHTIN, M. (2003) – *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes.
- _____ (1988) – *Questões de estética e literatura (a teoria do romance)*. São Paulo: Hucitec.
- BANDEIRA, M. (2001) – *Antologia Poética*. Editora Nova Fronteira - Rio de Janeiro.
- BARTHES, R. (2007) – *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva.
- BAUMAN, Z. (1999) – *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BHABHA, H. K. (1998), *O local da cultura*. Trad: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- BENJAMIM, W. (1994) – *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 7 ed. São Paulo: Brasiliense, (Obras escolhidas volume 1).
- BORNHEIM, G. A. (1992) – *Brecht – A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal.
- BOURDIEU, P. (2003) – *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli, Silvia de Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos Vieira. 5 ed. 1 reimp. São Paulo: Perspectiva.
- _____ (2005) – *Esboço de auto-análise*. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras.
- BAUDRILLARD, J. (1977) – *Cultura y simulacro*. Barcelona: Edition Galilée.
- _____ (1981) – *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d'Água.
- BRADBURY, M & MCFARLANE, J (1989) – *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BRECHT, B. (1978) – *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- _____ (2004) – *Teatro completo*. São Paulo: Paz e Terra. Coleção em 12 volumes.
- CALRSON, M. A. (2002) – *Teorias do teatro*. São Paulo: Editora da UNESP.
- CANDIDO, A. (2000) - “Literatura e subdesenvolvimento” In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática.
- _____ - “A personagem do romance” In: CANDIDO, Antônio et alii – *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva.
- CARVALHO, Murilo (1977) – “Eu ,um homem correto”, In: *Raízes da morte*. São Paulo: Ática.
- CATANZARO, W (1999) – “O arquiteto e o caçador” In: LUISI, E. – *O palco de Antunes*. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 1999.
- COHEN, R. (2002) – *Performance como linguagem – criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva.
- COMPAGNON, A. (1999) – *O demônio da teoria*. Minas Gerais: Ed. UFMG.
- COSTA, I. C. (1996) – *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal.
- DALCASTAGNÈ, R. (2000) – “Contas a prestar: o intelectual e a massa em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. *Revista de Crítica Latinoamericana*, nº 51. Lima-Hanover, pp. 83-98.
- EAGLETON, T. (2003) – *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltersin Dutra. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- _____ (2005) – *Depois da teoria*. Tradução: Maria Lucar Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- FRAGA, E. (1998), *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo: Ateliê.
- FOUCAULT, M. (1996) - *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola.
- _____ (2002) – *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- GALIZIA, L. R. (1986) – *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva.
- GOMBRICH, E.H. (1998) – *Arte da ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Rio de Janeiro: Martins Fontes.
- GOROT, J. (1996) – “Le peintre et son cauchemar”, In: GOROT, J et alii – *Miroirs, visages et fantasmés*. Lyon: Césura.

- GRAMSCI, A. (1989) – *Os intelectuais e a organização da cultura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 7 ed. Rio de Janeiro.
- HALL, S. (2005) – *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A.
- HUTCHEON, L. (2002) – *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- LINS, R. L. (1979) – *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- LESKY, A. (1996) – *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva.
- LISPECTOR, C. (1998) – *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco.
- MAGALDI, S. (1987) – *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva.
- _____ (1997) – *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global.
- _____ (1998) – *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática.
- _____ (1999) – *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- NIETZSCHE, F. (2005) – *O nascimento da tragédia ou o helenismo e pessimismo*. Trad: J. Ginsburg. São Paulo: Companhia das Letras.
- PAVIS, P. (1999) – *Dicionário de teatro*. Trad. J. Ginsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva.
- PRADO, D A. (2002), “ O personagem do teatro” In: CANDIDO, Antonio et alii, *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PITKIN, H. F. (1985) – *El concepto de representacion*. Madrid: Centro de estudos constitucionales.
- RODRIGUES, N. (1966) – *Teatro quase completo*. Volume III. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- _____ (1981) – *Teatro completo I: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____ (2004) – *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Volume 4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- ROSENFELD, A. (2006) – *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva.
- ROMILLY, J. (2000), *A tragédia grega*. Brasília: Ed. UnB.

- ROUBINE, J.J. (2003) – *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- RYNGAERT, J. P. (1996), *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____ (1998) – *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréia Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes.
- SAID, E. W. (2005) – *Representações do intelectual*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras.
- TADIÈ, J. Y. (1992) – *O romance no século XX*. Trad. Miguel de Serras. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- VIEIRA, L. R. (1998) – *Consagrados e malditos: os intelectuais e a Editora Civilização Brasileira*. Brasília: Thesaurus.
- VILLAÇA, N. (1996) – *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: ed. UERJ.

Anexo

Entrevista com Sérgio Sant'Anna organizada por meio de e-mails mandados no período de 12/06/2006 a 16/03/2008. Versão final lida e aprovada pelo autor.

Gleiser/André - Você explicita, em seus romances e contos, nomes de dramaturgos, de peças teatrais, teorias teatrais, de artistas plásticos e é muito presente, em suas narrativas, personagens que são pintores, músicos ou que se relacionam de alguma forma com outras artes. Comente um pouco sobre a incorporação de outras artes nos seus escritos.

Sérgio Sant'Anna – Gosto dessas influências, dessa mistura da palavra com a imagem, com o espaço cênico. Daí, provavelmente, eu gostar tanto de Duchamp, de Satie, que em seus respectivos campos, usaram muito o verbal (Satie nos títulos, embora tenha uns poemas engraçados e interessantes) e Duchamp nos títulos e em toda a conceituação que introduziu na arte.

G/A – Você poderia falar um pouco sobre as adaptações de seus livros para cinema?

SS – Boa a pergunta e uma coincidência, pois o roteirista David França Mendes está montando (sem grana) uma equipe para filmar *Um romance de geração*. Como sempre os diretores fazem as coisas meio na surdina, mas como eu próprio farei uma ponta no filme, no papel de SS mesmo, acabarei podendo discutir com ele várias coisas. A filmagem está em fase de finalização.

G/A – Fale um pouco sobre o que você pensa sobre o papel da Literatura como representação.

SS – Creio que o contato com a Europa, em 67/68 (o mítico ano) e os Estados Unidos (70/71), pegando o fim de uma era também mítica, inclusive nas artes - aliás até nas artes brasileiras, foram me levando a fazer uma ficção em que o espaço da representação, seja nas artes plásticas, seja no espaço cênico, se tornaram pilares fundamentais.

G/A – Você afirma que uma das suas influências é o teatro Bob Wilson. Como você o conheceu? E como as teorias de Bob Wilson estão presentes em seus livros?

SS – Olha, eu estava começando a escrever *Notas de Manfredo Rangel*, fazendo anotações, em Iowa City, onde participava de um programa internacional da cidade, o "International Writing Program" (também conhecido (risos) como International Drinking Program) na Universidade de Iowa. Dava para trocar figurinhas com escritores de todas as raças e continentes. Eu era um dos mais jovens (fiz 29 anos em Iowa City) e só lançara *Os Sobreviventes* (1969). Bob Wilson também estava lá e, primeiro, vi um "happening" que ele fez acontecer no museu da cidade. Depois vi "O olhar do surdo", uma peça de quatro horas, praticamente em silêncio toda ela, em que tudo, todas as imagens e associações podiam acontecer no palco. Trata-se da história de uma criança que assiste a um crime no início da sua vida, não fala nem ouve mais, mas, durante quatro horas, todo o seu olhar sobre o mundo, incluindo sua imaginação e fantasia, se passa num palco. Saí do teatro aquela noite inteiramente transformado em minha visão estética ou até mais do que isso. Percebi que o espaço teatral podia ser ilimitado e o da ficção também. Isso fica bem nítido no capítulo "Au théâtre", das Confissões de Ralfo e em quase toda *A tragédia brasileira*, principalmente em seu epílogo. E creio que em mais outras coisas dentro de minha obra. Bob Wilson me deu uma lição de liberdade, de infinito. Li, depois, "Os processos criativos de Robert Wilson", de Luiz Roberto Galizia, brasileiro falecido precocemente e que conviveu com Wilson.

Curioso é que semana passada vi pela primeira vez um filme de Jodorosvsky, chileno "do mundo", que me provocou também essa sensação de estar vendo algo inédito.

G/A – Além do Bob Wilson, você cita muitas peças dirigidas por Antunes Filho, considerado um dos grandes encenadores brasileiros, que montou peças de Nelson Rodrigues com sucesso de crítica e público. Essas encenações aparecem nos seus textos. Comente, agora, a relação Sergio Sant'Anna, Antunes Filho e Nelson Rodrigues.

SS – Tive uma relação de amizade com o Antunes, que conheci no Café e Restaurante Lamas, no Rio. Ele já conhecia um livro meu, *Notas de Manfredo Rangel, Repórter*, e veio falar comigo. Creio que foi uma sorte o Antunes ter se aproximado de mim, pois era meu

leitor. Isso foi em 1979. Ele trazia ao Rio *Macunaíma*, o melhor e mais belo espetáculo teatral brasileiro que já vi.

Aí assisti a *Macunaíma*, montado por ele, com adaptação de Jacques Thieriot (acho que é isso), bebíamos juntos, pessoas da equipe dele e eu, acabei por assistir ensaios.

E Antunes também era fã de Wilson e confessava a influência do diretor em sua carreira teatral. Ficamos amigos e eu "filava" ensaios, via o espetáculo muitas vezes (está tudo lá em *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*).

Depois Antunes voltou, em 80, creio, com o espetáculo "Nelson Rodrigues - O eterno retorno", montagem admirável de três peças de Nelson: *Beijo no asfalto*, *Álbum de família* e *Toda nudez será castigada*. Novamente eu passei a freqüentar os espetáculos e ensaios, desfrutar da companhia de Antunes e pessoas da sua equipe. Sua influência é marcante em "A tragédia brasileira", onde todo mundo detecta Nelson Rodrigues no início, mas na verdade é Nelson filtrado pelo Antunes, que por sua vez tinha influência de Wilson - e de toda a vanguarda teatral, aliás: Kazuo Ohno (citei-o na nova edição da Tragédia, creio); Pina Bausch e vários outros.

Se você quiser saber mais sobre Antunes Filho leia o meu conto *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. Embora brincando, o que conto ali sobre a convivência com ele - e namorei sua assistente de direção, embora logo, logo tenha começado a namorar uma outra mulher, por sinal atriz, Xuxa Lopes (Maria Luiza, seu nome real é usado no conto). Em muitos outros casos, eu misturo personagens reais com situações fictícias, como o encontro de John Cage e J.Gilberto. A descida na escada rolante em que Cage vê Bob Wilson.

G/A – O que você destacaria na obra teatral desses diretores/encenadores que o influenciou.

SS – A utilização ultra criativa e inovadora do espaço cênico por parte desses diretores imprimiram marcas fortes em minha visão estética. Eles são liberdade misturada com rigor, o tensionamento dos atores, das imagens no palco, de tudo o mais, até o limite do impossível. Agora não sei se continuam facilmente visíveis no que escrevo, mas estão em meu subconsciente, sempre, eles e todos os outros que me fizeram repensar o mundo

por causa de suas obras, como Marcel Duchamp. *Um crime delicado*, por exemplo, é, no meu entender, um livro duchampiano.

G/A – Essa influência está presente desde seus primeiros escritos?

SS – Não. Em *Simulacros* e *Um romance de geração* pesaram uma vocação de teatralizar meus textos. Eu nem tinha ouvido falar em Antunes Filho ainda. Ambos os livros nasceram de uma tentativa de fazer teatro, mas logo eu percebia que minha vocação era de ficcionista, pois alongava as cenas, as falas, etc.