

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

LINDOMAR CAVALCANTE DE LACERDA LIMA

***SIMULACROS E SIMULAÇÕES DE SÉRGIO SANT'ANNA:
UM CRUZAMENTO DE LUGARES, UM CRUZAMENTO DE DISCURSOS.***

Campo Grande - MS
Abril - 2009

LINDOMAR CAVALCANTE DE LACERDA LIMA

***SIMULACROS E SIMULAÇÕES DE SÉRGIO SANT'ANNA:
UM CRUZAMENTO DE LUGARES, UM CRUZAMENTO DE DISCURSOS.***

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Adélia Menegazzo. Área de concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.

Campo Grande - MS
Abril - 2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Coordenadoria de Biblioteca Central – UFMS, Campo Grande, MS, Brasil)

L732s Lima, Lindomar Cavalcante de Lacerda.
Simulacros e simulações de Sérgio Sant'Anna : um cruzamento de lugares, um cruzamento de discursos / Lindomar Cavalcante de Lacerda Lima. -- Campo Grande, MS, 2009.
101 f. ; 30 cm.

Orientador: Maria Adélia Menegazzo.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.
Centro de Ciências Humanas e Sociais.

1. Sant'Anna, Sérgio, 1941- . Simulacros. 2. Análise do discurso literário. 2. Ficção brasileira – História e crítica. I. Menegazzo, Maria Adélia. II. Título.

CDD (22) 869.9309

LINDOMAR CAVALCANTE DE LACERDA LIMA

***SIMULACROS E SIMULAÇÕES DE SÉRGIO SANT'ANNA:
UM CRUZAMENTO DE LUGARES, UM CRUZAMENTO DE DISCURSOS.***

APROVADA POR:

MARIA ADELIA MENEGAZZO, DOUTORA (UFMS).

EDGAR CÉZAR NOLASCO DOS SANTOS, DOUTOR (UFMS).

ANDRÉ LUÍS GOMES, DOUTOR (UNB).

Campo Grande, MS, 27 de Abril de 2009.

DEDICATÓRIA

A meus pais que por seus ensinamentos
tornaram-me o homem que hoje sou.

As minhas filhinhas queridas Luana e Yasmin pela paciência e
compreensão em meus momentos de ausência.

A minha esposa amada, Edycleia que sempre me incentivou com
palavras de força me impulsionando durante toda essa caminhada.

AGRADECIMENTOS

Ao senhor meu Deus por ter me inspirando com sua sabedoria colocando em meu caminho os obstáculos necessário para que eu pudesse desenvolver o potencial intelectual e criativo necessários para o desenvolvimento deste trabalho.

A minha orientadora Maria Adélia, que hoje eu tenho como amiga e exemplo de mestre, por sua dedicação e preciosa contribuição para a realização desta dissertação, e ainda mais por ter acreditado em mim.

Aos professores Edgar Nolasco, Rozana Zanelatto, Wagner Corsino, pelas suas valiosas aulas que serviram para ampliar e melhorar a minha percepção sobre a literatura.

Ao professor Rauer pelas essenciais e importantes correções feitas nesta dissertação.

Ao professor Daniel Derrel Santee por sua preciosa ajuda quanto as traduções dos abstracts para a língua inglesa.

Aos demais professores integrantes do programa pelas saudosas aulas que contribuíram para o amadurecimento deste trabalho.

Ao escritor Sérgio Sant'Anna por sua cordial atenção e solicitude.

Ao professor André Luis Gomes por ter dado abertura ao diálogo acadêmico que se iniciou entre nós.

E por fim aos saudosos amigos que fiz durante os anos que passei nesse programa de mestrado.

*“A medida que ia lendo, ... minha
percepção melhorava.”*
(MARY SHELLEY, *Frankenstein*).

RESUMO

LIMA, Lindomar Cavalcante de Lacerda. *Simulacros e Simulações de/em Sérgio Sant'Anna: um cruzamento de lugares, um cruzamento de discursos*. 2009. 101f. Dissertação (mestrado em estudos da linguagem) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande, 2009.

O estudo do romance *Simulacros*, do escritor brasileiro Sérgio Sant'Anna, identifica a presença de cruzamentos dialógicos: de lugares e de discursos, o primeiro se dá no campo dos lugares literários: o lugar da realidade e o lugar da ficção, detentores de dois níveis distintos de lugares, que, ao se cruzarem no interior da narrativa, são responsáveis pelo segundo cruzamento que se dá no campo discursivo: o discurso da ficção e o discurso da realidade. Estes discursos irão delinear a forma e a expressão características da poética sant'anniana. Do encontro desses dois cruzamentos nascem representações diversas, tornando o romance *Simulacros*, e conseqüentemente, a narrativa sant'anniana, não a representação do real, mas sim a representação da ficção, do próprio ato de escrever, rompendo com o conceito platônico de mimesis.

Palavras-chave: Simulacros, Cruzamentos, Lugar, Discurso, Fragmentos, Hipertexto.

ABSTRACT

LIMA, Lindomar Cavalcante de Lacerda. *Simulacra and Simulation of/in Sérgio Sant'Anna: an intersection of places, an intersection of speeches*. 2009. 101f. Dissertations (Master's in Language studies) – Social and Human Science Center, Federal University in Mato Grosso do Sul, (UFMS), Campo Grande, 2009.

The study of the novel *Simulacros*, by the Brazilian writer Sérgio Sant'Anna, tried to demonstrate the presence of dialogic intersections. The first one occurs in the field of literary places: the place of reality and the place of fiction, detainers of two different levels of places, which, when they intersect within the narrative, they are responsible for the second intersection occurs in the discursive field: the discourse of fiction and the discourse of reality. These discourses will delineate the form and the expression characteristic of Sant'Anna's poetry. From the meeting of those two intersections several representations arise, turning the novel *Simulacros*, and consequently, the Sant'Anna's narrative, not the representation of what's Real, but the representation of fiction, of act of writing itself, breaking away from the platonic concept of mimesis.

Key-words: Simulacra, Intersections, Places, Discourse, Fragments, Hypertext.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
PARTE I	
1. CRUZAMENTO DE LUGARES	25
1.1. O entre-lugar da realidade e da ficção	31
1.2. O entre-lugar do espetáculo e da performance.....	43
1.3. O entre-lugar do simulacro e da realidade.....	54
PARTE II	
2. CRUZAMENTO DE DISCURSOS	64
2.1. Entre o discurso auto-prefaciado e o trailer livre	65
2.2. Entre o discurso do autor e o discurso da escritura	73
2.3. Entre o discurso do teatro e o literário	83
3. CONCLUSÃO	91
4. BIBLIOGRAFIA	96

INTRODUÇÃO

“As coisas imbricam-se umas nas outras porque estão uma fora da outra.”

(Merleau-Ponty)

Realidade, ficção, espetáculo, performance, simulacro, teatro, trailer livre, auto-prefaciação, escritura e autoria. Para entendermos o imbricamento desses conceitos, que atravessam e norteiam a produção literária sant’anniana precisamos compreender que essa produção é resultante das experimentações ocorridas nas décadas 60 e 70.

Os anos 60 e 70 foram anos ricos em experimentações e diálogos, foram décadas de farta produção em todos os setores e suas radiações continuaram a ressoar e a emanar influências ao longo de todo o século XX.

Essas duas décadas refletem um momento histórico caracterizado inicialmente pelo autoritarismo e por uma rígida censura à livre expressão do pensamento. Essas condições adversas não serviram para mergulhar o Brasil numa calmaria cultural, muito pelo contrário, os anos 60 e 70 foram anos de luta em todos os setores da sociedade. Voltando um pouco no tempo observamos o cenário dos principais acontecimentos que marcaram o campo político, social, cultural e artístico dessas duas décadas que serviram de base, e ao mesmo tempo de ruptura de valores para a construção da nossa contemporaneidade.

O ano é 1970, a conquista do tricampeonato mundial de futebol foi capitalizada pelo regime militar e uma onda de nacionalismo ufanista espalhou-se por todo o país, alienando as mentes e adormecendo a consciência da maioria da população por um bom período de tempo.

Nos tristes e repressivos anos 70, a poesia rompeu a estratégia expansionista do governo do general Castelo Branco, voltado para o super-desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e censura à arte de protesto e à intelectualidade de esquerda. A poesia estava proibida de dialogar com as camadas populares. Assim a circulação cultural esteve sob a mira da polícia e da política.

Houve um estreitamento de laços entre a arte e a política, a censura tornou-se temida e junto com a expansão dos meios de comunicação, veio também a promulgação, em 1969, do Ato Institucional número 5, o Congresso Nacional foi fechado e jornais, revistas, filmes, músicas censurados; houve perseguição de intelectuais, artistas, políticos e até os próprios militares que se revoltaram contra seu próprio sistema eram caçados. A cultura usou disfarces ou recuou:

Tratava-se, isto sim, de limitar o campo de ação cultural a ‘uma área restrita’. Enquanto isso, o contra-ataque extremamente eficiente do expansionismo cultural do governo Castelo Branco: para as massas, um outro interlocutor: a televisão. E, com a expansão nacional das redes de televisão concedidas pelo Estado, a certeza de um controle social efetivo em cada casa que possuísse o seu aparelho transmissor. E o desenvolvimento de uma outra estética, rapidamente assimilada pelo gosto popular: a do espetáculo. (SUSSEKIND, 1984, p.13-14).

Tal estética não se deu pela destruição da arte, mas por meio de sua institucionalização enquanto referência, enquanto modelo que agiu como uma esfera de absorção do real que criou uma hiper-realidade, um simulacro, cuja função preliminar foi efetuar uma desrealização de toda a realidade cotidiana daquela época.

Baudrillard, que desenvolveu o conceito de simulacro, nos apresenta três categorias de simulacros:

- simulacros naturais, naturalistas, baseados na imagem, na imitação e no fingimento, harmoniosos, otimistas e que visam a restituição ou a instituição ideal de uma natureza à imagem de Deus,
- simulacros produtivos, produtivistas, baseados na energia, na força, na sua materialização pela máquina e em todo o sistema da produção - objectivo prometiano de uma mundialização e de uma expansão contínua, de uma libertação de energia indefinida (o desejo faz parte das utopias relativas a esta categoria de simulacros),
- simulacros de simulações, baseados na informação, no modelo, no jogo cibernético - operacionalidade total, hiper-realidade, objectivo de controle total. (BAUDRILLARD, 1981, p. 151)

Dentre essas três conceituações de simulacros que Baudrillard nos apresenta a que melhor corresponde a idéia da desrealização da realidade trabalhada em *Simulacros* de Sérgio Sant’Anna é terceira, a dos simulacros de simulações, pois:

Não há real, não há imaginário senão a uma certa distância. Que acontece quando esta distância, inclusive a distância entre o real e o imaginário, tende a abolir-se, a reabsorver-se em benefício exclusivo do modelo? (BAUDRILLARD, 1981, p. 152)

Uma possível resposta ao questionamento de Baudrillard: É o surgimento de narrativas que seguem o modelo de *Simulacros* nascidas do cruzamento entre realidade e ficção, oriundas de um entre-lugar controlado e manipulado como foi o Brasil no período da ditadura e como continua sendo toda a América Latina hoje dominada e manipulada pelo sistema econômico globalizado.

O cenário é pós-moderno, construído por um processo multidisciplinar da arte contemporânea, no qual a poesia rompe o compromisso com a realidade, com o intelectualismo e com o hermetismo modernista dos anos 20 e torna-se diluída e contra a alta cultura. Sem constituir

um movimento unificado, poetas jovens se declaram marginais de norte a sul do país, espalhando que a poesia perdera a pompa e a solenidade, decretando o fim da modernidade e o início da contemporaneidade para uns, pós-modernidade para outros.

Entende-se aqui a pós-modernidade como um momento histórico que se inicia pós-segunda guerra mundial e vai influenciar a sociedade ocidental a partir da década de 1960. No entender de Jameson a pós-modernidade é caracterizada por “uma sociedade variavelmente descrita como sociedade pós-industrial, capitalismo multinacional, sociedade de consumo, sociedade de mídia, etc.” (JAMESON, 1993, p. 43) ou ainda, sociedade de espetáculos/ simulacros, como quer Baudrillard.

É próprio da arte, em todos os tempos, realizar a fusão e a dispersão da linguagem. A partir dos anos 60, isto se acentua, contagiando movimentos e rompendo com a idéia de “pureza”, como anunciado por Baudrillard “quando muitas mudanças de ordem tecnológica, filosófica e psíquica, transformam o modo do homem ver o mundo. Isso traduz a prática da hiper-realização do real”. (BAUDRILLARD, 1981, p. 62).

Esse momento em que as mudanças passam a ocorrer, se deu de forma gradativa e, de certo modo, sem que se tivesse exato conhecimento delas:

Até mesmo a repressão se integra como signo neste universo de simulação. A repressão tornada dissuasão é apenas mais um signo no universo da persuasão. Os circuitos de televisão anti-roubo fazem também eles próprios parte do cenário de simulacros. (BAUDRILLARD, 1981, p.98).

Diante da argumentação de Baudrillard, concordamos com a afirmação de Bauman: “o simulacro é a obra da simulação, mas não deve ser confundida com fingimento, com aparentar que estão presentes certos atributos que, de fato, não estão.” (BAUMAN, 1998, p. 158).

Hélio Oiticica foi o primeiro a compreender com sua obra *Tropicália* tanto esse cenário de simulacros como o processo de hibridação das formas da arte e da cultura no Brasil, sua característica nômade, hiperrealista, impura e multiforme dos novos tempos.

Tropicália foi uma síntese da arte construtiva com o experimentalismo da época, juntando, em um só ambiente, o rigor geométrico com o caos da arquitetura das favelas, o controle e a improvisação, a ordem e o desequilíbrio, os ícones brasileiros e o internacionalismo, o bom e o mau gosto, além de papagaios, palmeiras, pintura e TV.

A repercussão da obra foi tão singular que Oiticica declarou durante a sua apresentação, em 1967, que a “pureza não existe mais” (CANONGIA, 2007, p.54).

A *Tropicália* de Oiticica “acabou deflagrando e nomeando, no mesmo ano, um dos movimentos mais ricos no Brasil: o Tropicalismo. Não restrito ao âmbito das artes visuais”,

marcou a produção em vários campos artísticos, ao se criar as relações entre os diversos códigos (na arte), verbal, musical e visual. “recuperando, em certa medida, o impulso multidisciplinar dos eventos totalmente experimentais de Cage”. (CANONGIA, 2007, p.54).

Desde a modernidade, a maioria das linguagens é híbrida. Tempo e espaço são experimentados e se criam novas linguagens; a experiência para o ouvido e a emoção tátil para observar ou até mesmo ver o som. Hoje muitos de artistas, tais como Sérgio Sant’Anna fazem isso, mas o conceito se explica melhor ao analisarmos e ouvirmos o trabalho de John Cage.

O trabalho de Cage pesquisando silêncio e ruído consistiu-se principalmente em (tentar) nos livrar dos sons tradicionais, das harmonias, melodias e ritmos, nos oferecendo a experiência do som livre de quaisquer dependências através de uma espécie de sinfonia *dadá*.

John Cage insistia que tudo o que estamos acostumados a ouvir e a chamar de música não é necessariamente assim. Em outras palavras, a partitura nem sempre era uma coisa importante em uma audição musical. Enfim, o que ele fazia, desde a década de 50, e fez o tempo todo nas décadas subseqüentes, foi brincar com as sonoridades, assim como Lewis Carroll, James Joyce, Walt Whitman e muitos outros escritores brincavam com as letras e palavras, assim como os *dadás* faziam com quase tudo e todos.

Em algumas partituras Cage utilizou-se de desenhos para estabelecer a relação intersemiótica com o som que ele queria ouvir. Ele também questionou a noção de tempo e espaço. Em John Cage, prevalece a experiência. Os momentos estáticos não têm muita graça de serem observados, mas, sim, a *performance*, a experiência contínua que flui e dissolve os códigos como uma espécie de picadinho de referências culturais.

Enfim, encontramos em Cage um dos principais percussores responsável pelo trabalho experimental e performático de Sérgio Sant’Anna. E essa influência se torna bem clara no conto *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, conto que faz parte da coletânea, *Contos e Novelas Reunidos*, (1997) que cita a obra do músico John Cage a peça *4'33"*, pela qual ficou célebre.

Composta em 1952, a peça consiste em 4 minutos e 33 segundos de música sem uma nota sequer, intervalo de tempo de absoluto silêncio, rompido apenas por tossidas, ranger de cadeiras, e outros ruídos que vêm do público.

A partir dos meios de comunicação, como a televisão, o cinema e a indústria fonográfica, o movimento tropicalista fez, no dizer de Paulo Sergio Duarte, “o primeiro uso inteligente da penetração do universo do *show business* para uma renovação estética” (*apud* CANONGIA, 2007, p.54).

Aqui se iniciava o trabalho de Sérgio Sant'Anna, artista-autor, *performer*, hoje consagrado, fazendo a síntese da poesia experimental, do teatro e da contracultura, e unindo os dados artísticos a uma visão elevada do senso político.

Enquanto o Tropicalismo usava e abusava da confluência de mídias e linguagens, da dispersão dos suportes de trabalho e do contágio direto entre várias áreas da arte e da cultura, Sant'Anna em consonância com as diversas manifestações artísticas efervescentes em sua época, a elas sobrepõe em seu romance literatura e cultura de massa, para finalmente mostrar a realidade como um possível espetáculo. Sérgio Sant'Anna fazia a “antropofagia da antropofagia” modernista e, em surpreendentes vôos experimentais, unia o imaginário da Semana de 22 às idéias de John Cage.

O romance *Simulacros* é construído nessa perspectiva não fazendo oposição entre crítica, teatro e literatura. É assim que Sant'Anna constrói o enredo de sua história: um tal de dr. PhD reúne um grupo de pessoas de diferentes idades, meios sociais e culturais, prometendo realizar os sonhos e resolver por meio de uma experiência única os problemas e os anseios de cada um.

Assim, a narrativa concentra-se sobre quatro personagens: o narrador-personagem – Jovem Promissor (JP) é o que mais entra em confronto com as idéias do dr. PhD; Vedetinha (VD) uma apaixonada pela literatura de massas, leitora de Jorge Amado; Prima Dona (PD) uma senhora de meia-idade, que quer esquecer seu passado de suburbana e ser transformada em uma dama da sociedade; Velho Canastrão (VC) um alcoólatra, que deseja ser transformado num velho respeitável.

E claro, o autor, dr. PhD - Philips Harold Davis, um cientista norte-americano que vem ao Brasil para estudar:

“... nos moldes do método existencialista científico e através de homens e mulheres típicos de um meio tropical e semidesenvolvido, certas características do comportamento humano, sob determinadas condições de angústia, instabilidade, pressão e insegurança.” (SANT'ANNA, 1992, p. 95).

Então, PhD firma um contrato com cada um desses participantes e os hospeda em um casarão, fazendo-os passar por várias situações radicalmente inusitadas, que, no final, culminará com os personagens daquela experiência se rebelando contra o próprio dr. PhD. Assim, “a arte era tudo e tudo era arte, não havendo mais distinção entre o ato artístico e o ato banal.” (CANONGIA, 2007, p. 25).

Tudo que acontece em nossa volta é espetacularizado pela sociedade de consumo e para Sérgio Sant'Anna é matéria da arte. A arte para ele é revigorante é o canal que leva à reflexão.

Desse modo termina a década de 1960, com Sérgio Sant'Anna iniciando sua carreira de escritor em 1969, ano que foi promulgado o AI. 5 com os contos do livro *O Sobrevivente*, que o levaram a participar do *International Writing Program* da Universidade de Iowa, nos Estados Unidos.

Entre 1967 e 1972, aconteceu no Brasil uma divergência espantosa em relação à idéia de ser moderno e ser contemporâneo foi uma reviravolta espantosa em direção ao verdadeiro espírito de ser contemporâneo. A esse espírito de contemporaneidade. “Período que Mário Pedrosa descreveu como de intensa ‘experimentalidade livre’ foram anos em que inúmeras transformações substanciais ocorreram na práxis artística.” (CANONGIA, 2007, p. 55).

Essa experimentalidade livre, esse espírito contemporâneo, sem regras a serem seguidas, ao estilo da estética punk do *faça-você-mesmo*, entende-se que, configura os primeiros traços de uma pós-modernidade, “passando ainda pela cultura *underground*, tão em voga no mundo” (CANONGIA, 2007, p. 54).

Toda narrativa veicula um olhar: certo modo de ver, conceber, transitar no tempo e espaço daquilo que é narrado. Toda narrativa constitui, assim, um narrador, que a torna possível, que a cria e simultaneamente, é criado por ela.

No entanto, há certas narrativas que “se alimentam do desejo de ressaltar tais movimentos, de vasculhar suas nuances, explorando as possibilidades e limitações do olhar, transformando-o em objeto a ser exaustivamente indagado.” (SANTOS, 2000, p. 25).

É o caso da narrativa de Sérgio Sant'Anna que funda um novo olhar, uma nova “língua”, rebelde e experimental, atravessada pela cultura pop, pela estética punk, pelas colagens *dadaístas* e movida contra a ditadura e contra a estética reacionária da época, rompendo com o discurso realista e a representação clássica:

Do ponto de vista filosófico, a idéia central aí é a de que a realidade só adquire sentido, ou mesmo existência, ao ser representada. Fora da linguagem, não há realidade. Fora do testemunho, não há vida. Vive-se em função do escrever. Eis aí o campo de reflexões por onde transita a ficção de Sérgio Sant'Anna. O ato de escrever, com toda a sua precariedade, é o modo pelo qual conferimos sentido àquilo que experimentamos. (MORICONI, *apud* SANTOS, 2000, p. 31).

Enquanto a televisão aliada à ditadura entorpecia o senso crítico da massa popular, Sérgio Sant'Anna observava a recorrente utilização desse expediente usado pela mídia que estava presente em janelas, vitrines, câmeras, outdoors e televisões. “No rastro dessa literatura, a ensaísta Flora Sussekind observa a recorrência da utilização do elemento *vidro*.” (SANTOS, 2000, p. 25). O vidro marca uma importante característica em *Simulacros*, a “transparência irônica” e a idéia do monitoramento, o *Big Brother*:

O dr. PhD usava seus óculos escuros de lentes quase negras. Quando o dr. PhD punha seus óculos escuros de lentes quase negras era porque não queria que ninguém interpretasse os sentimentos contidos em seus olhares. Mas eu tinha um macete: era só interpretar tudo ao contrário. Se ele agora estava rindo com a boca, por exemplo, devia odiar a gente com os olhos. Por isso ele punha aqueles óculos. Mas o pior não eram os óculos. Eram os óculos junto com a atadura branca na testa. Cafona estava era o dr. PhD, chamando a maior atenção. (SANT'ANNA, 1992, p. 112).

Cruzar romance e teatro, personagem e ator, narrativa e performance é o alvo totalizador da sua narrativa: da literatura ao teatro, de Orwell à Chapeuzinho Vermelho, de Cage à Pirandello. Sant'Anna sabe moldar as características desses precursores em sua narrativa contribuindo para o desenvolvimento de uma literatura brasileira distante dos modelos europeus e norte-americanos.

Apesar de não se considerar um tropicalista, suas experiências narrativas possuem o fôlego e a verve do movimento influenciado pelo concretismo, a Pop, o *happening*, a contracultura, o carnaval, o mundo das imagens que, para ele, expõe uma estrutura supraberta.

Essas experiências serviam tanto para designar a livre experimentação com novas mídias e novos procedimentos e, segundo (CANONGIA, 2007, p. 25), “não eram apenas eventos artísticos de natureza plástica, nem eventos teatrais ou literários, eram acontecimentos de integração entre todas as linguagens”.

“É um filme, seu guarda. Um documentário. O diretor, o cineasta Philip Harold Davis, pediu que a gente se vestisse de homem e eles dois de mulher. Só pra testar a reação do povo. O objetivo é verificar se as pessoas dessa cidade já são civilizadas o bastante pra não repararem em travestis. Igual a Londres e Nova York. Lá eles não ligam. O Inspetor de Trânsito coçou a cabeça, desconfiado. Mas a palavra *filme* para o povo era mágica. Ficou todo mundo meio encabulado, com aquela cara que as pessoas fazem para aparecer no cinema ou na televisão.” (SANT'ANNA, 1992, p. 118).

Com isso a narrativa sant'anniana rompe totalmente com a idéia de obra monolítica, estável e distante da relação direta com a vida. Em *Simulacros* Sant'Anna desmistifica o culto da obra de arte, e a sua aura¹² optando por uma multiplicidade de estilos e gêneros, acionados simultaneamente.

Em *Simulacros* podemos pensar a narrativa ficcional contemporânea, no que se refere, especialmente, ao papel do narrador enquanto vítima de si mesmo, isto é, como sujeito agenciador de estruturas referenciais complexas, que sinalizam para as tentativas de demarcação de territórios ficcionais, fronteiras deslizantes e sujeitos performáticos, que, não passam de simulacros.

¹ BENJAMIN, 1994, p. 168

² BENJAMIN, 1989, p. 140

O romance critica o sistema oficial de circulação da obra de arte, buscando-se novos espaços estéticos e a eles emprestando uma nova ética, ligada ao comportamento. Ao lado do fenômeno da “desestetização” do objeto, acopla-se ainda a “desidealização” da imagem do artista, assim como o debate sobre a fruição pública convencional.

A narrativa de Sérgio Sant’Anna sai da esfera da mera contemplação para o campo da participação efetiva na obra, passando a afetar interativamente o espectador:

Ele nos soltou em plena avenida, no inferno das quatro horas da tarde. Como um soco, nós recebemos na cara a claridade do sol, o bafo quente do calor e do escapamento dos carros, o ruído das buzinas... E agora nós estávamos ali, tontos e amedrontados no meio da rua, os homens vestidos de mulher e as mulheres de homem. Eu tinha a sensação de que todo mundo olhava para mim. (SANT’ANNA, 1992, p. 110).

A vivência experimental que ele propõe com a participação efetiva do espectador, é, inclusive, uma questão inaugural na arte contemporânea. Em sua narrativa percebe-se, dentre muitas outras influências, a presença desse aspecto da *Minimal Art*.

O pensamento que norteia a narrativa de Sérgio Sant’Anna advém de reformas processadas nos anos 60, e se hoje esse pensamento está plenamente sedimentado é porque corresponde precisamente a um novo viver, pulverizado em incontáveis e simultâneos estímulos e informações.

Os novos processos, empregados por Sant ‘Anna fizeram-se de choques das rupturas modernas. Duchamp já havia introduzido o *readymade* e, a partir daí, tudo concorre dentro de uma cadeia de acontecimentos reformadores, que vieram a culminar nos efeitos revolucionários dos anos 60, assim comentados por Canongia:

Os anos 60 constituíram uma década de riqueza inquestionável para o homem contemporâneo. Os movimentos estudantis, que culminaram no ‘maio de 1968’, em Paris, expressaram idéias revolucionárias em relação à política e aos valores sociais vigentes, mostrando o inconformismo do mundo. A guerra do Vietnã, os regimes totalitários da América Latina e as turbulências políticas de vários continentes contribuíram para que os protestos ganhassem voz mundial. O sentimento antiimperialista se expandiu; Cuba tornou-se a capital revolucionária do planeta, mitificando a figura de Fidel Castro; Kennedy foi assassinado, Brejnev começou seu reinado e Mao Tsé-Tung liderou a Revolução da China. (CANONGIA, 2007, p. 61).

A década seguinte inicia-se sobre o signo do terror com o *Domingo Sangrento*, em 30 de Janeiro de 1972, onde treze cidadãos (sete com menos de dezenove anos) foram mortos em Derry pelo Exército britânico, durante a manifestação pela independência da Irlanda do Norte.

Episódio lembrado pela banda U2 na letra da canção *Sunday Bloody Sunday* integrante do álbum *Under a Blood Red Sky*.

E continua “com uma ação da organização Palestina Setembro Negro que dizimou a delegação de Israel nas Olimpíadas de Munique” a ditadura de Pinochet no Chile e “Nos Estados Unidos, o escândalo de Watergate, que derrubou o governo Nixon.” (CANONGIA, 2008, p.62).

Mas a década de 70 não foi só terror, ela também teve suas conquistas. Na área internacional, por exemplo, ocorreu a distensão diplomática com os países do bloco comunista, dissolvendo os pilares da Guerra Fria.

A década de 70, portanto, é uma espécie de contraponto, para a compreensão das diversas experimentações, que unirão discursos, lugares, mídias, processos e expressões artísticas diversas retomando a ênfase especial na nova questão do lugar da arte na contemporaneidade:

Preocupado em estabelecer uma dialética para a obra, de torná-la um ser fluente e dialógico, o pós-minimalismo relacionava o dentro e o fora, o natural e o urbano, a arte e a ciência, o fixo e o móvel, a forma e o informe, bem aos modelos do “entrelaçamento dos termos” de que falara Merleau-Ponty, e já distante do estruturalismo minimalista. As idéias de *site* e *non-site* (lugar e não-lugar) lançada por ele constituíram uma síntese de sua dialética pessoal, e resumiram sua preocupação em lidar com entropia das matérias e dos contextos. (CANONGIA, 2008, p.70).

Na literatura, significa a desintegração das formas realistas tradicionais que haviam predominado até então, com as devidas exceções para Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Murilo Rubião.

Nesse contexto, entende-se que a partir dos anos 70, rompe-se com a linearidade narrativa e abandona-se toda a pretensão de uma concepção totalizante e lógica do mundo e se cumpre à previsão de que a literatura e outros meios de reprodução seriam instrumentos revolucionários sem precedentes na história da arte e da comunicação.

Essa possibilidade foi apresentada pelo filósofo alemão Walter Benjamin, em seu texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, de 1936. Ao discutir a perda da autenticidade e da aura de um objeto de arte, pilares do conceito de originalidade e beleza em toda a estética clássica, Benjamin apontava como causa exatamente as transformações geradas pelas técnicas de reprodução (impressão gráfica, foto, filme etc.).

Entretanto, o pensador já declarava, à época, que essas mesmas técnicas acabariam por se firmar como formas originais de arte. É o momento do “desbunde” como contestação cultural no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, que foi o grande celeiro da chamada poesia marginal e do mimeógrafo que foi espalhando a tendência para todos os cantos do país.

A poesia feita por jovens poetas era distribuída de mão-em-mão, impressa no velho mimeógrafo a tinta (na época, instrumento sofisticado), declamada em bate-papos de botecos, foi extremamente atenta às crises político-existenciais do seu tempo, editando uma imagem anacrônica do poeta como indivíduo sofrido, abatido e recolhido.

As manifestações do “udigrudi” “foram desencadeadas nessa década, e compuseram um quadro cultural disseminado por várias artes. O tropicalismo certamente desempenhou aí um papel importante.” (CANONGIA, 2007, p. 77).

É nessa atmosfera de irreverência, experimentalismo e liberdade que Sérgio Sant’anna arma sua teia de combinações/cruzamentos entre as várias modalidades ou níveis de estilo, realizando o que poderia ser chamado hibridismo. Hibridismo, segundo Bakhtin³ (1981, citado por COSER, 2005), é “a mistura ou encontro de duas linguagens sociais diversas dentro do mesmo enunciado”.

A estética sant’anniana, por suas combinações/cruzamentos, apresenta características híbridas e ambíguas, voltada para a contra-cultura, revelada pelas experimentações sensoriais, o *mixed media*, novos comportamentos e, principalmente, a recusa em reverenciar a tradição.

A poesia da década de 1970 não se filia especificamente a nenhuma estética literária, embora possamos encontrar nela traços das vanguardas que a precederam. E é com esses poetas jovens que a chamada poesia universal tem seu discurso questionado. A poesia sai das páginas impressas dos livros e ganha as ruas banheiros públicos, muros, nas margens de outros textos, numa carona.

Questionando o conceito de poesia, os chamados poetas marginais procuraram aproximar-se da comunicação visual e explorar a palavra nas suas várias dimensões, como, aliás, já haviam feito os concretistas.

A opção por ser marginal, por estar fora dos circuitos comerciais dos livros, por circular de mão-em-mão, por estar impressa em folhetos jogados do alto do edifício, faz da década de 70 um período onde o lúdico era uma poderosa arma voltada para a realidade mais imediata, embora alguns estudiosos contestem esse caráter imediatista. Foi uma poesia de domínio público, que usou o poema como arma de combate e de luta política.

A década de 1970, portanto, começou com o mesmo impulso político que marcara os anos 60 no Brasil, mas seus processos formais e, sobretudo seus conceitos, ampliam-se frente à figuração anterior.

³ BAKHTIN, 1981. p. 358-360.

Lugar de reflexão mais sofisticada, com soluções plásticas bem mais instigantes e arrojadas, os anos 70 infiltram questões políticas que mexem com o sentido do próprio objeto de arte, sua circulação e seu comércio, contrariando a vigência museológica e institucional.

A palavra-de ordem é a “experimentalidade”, proposta por Mario Pedrosa, a experimentalidade atinge níveis de tal liberdade que os artistas passam a produzir deslocamentos impensáveis em épocas anteriores, revolucionando a noção do objeto artístico, do ato criador e dos lugares de intervenção.

Para finalizar, reiteremos a idéia de Lúcia Canongia, de que “as décadas de 1960 e 1970 foram cruciais para o implemento de uma nova visualidade mundial, através de operações revolucionárias que discutiam a própria natureza da arte e sua função na pós-modernidade”. (CANONGIA, 2007, p. 88).

Esses anos de ouro do período contemporâneo realizaram conquistas e formulações novas em relação à era moderna, discutindo a questão da identidade das coisas, a forma rígida e fixa de se estabelecer os limites da ação estética, idéia da “pureza dos meios” como instrumento para circunscrição de linguagens excludentes, alargando o campo visual para uma diversidade de motivos (meios, lugares, materiais, energia, atitudes), inédita historicamente.

Mas, para não incorrerem no erro da própria crítica modernista, é necessário dizer que o contemporâneo não rompe com o moderno, não estabelece com ele um par dicotômico. Ao contrário, a arte contemporânea se cruza ao moderno, surge “de” e “graças” à sua herança, onde encontrou chão para seus próprios saltos.

E é desse chão, dessa herança, desse cruzamento que surge a narrativa de Sérgio Sant’Anna, mais especificamente, a obra *Simulacros*, que lança no ar uma nova proposta de contar, onde a força de desintegração, que consiste em “reencontrar o mundo no estado de fragmento” (BAUDRILLARD, 2003, p. 34), que para alguns parecia arrastar a prosa brasileira para o caos, é a gênese, é o lugar de uma razoável síntese entre ruptura e tradição, fragmentação e criação. Onde mundos ficcionais desintegrados tanto ética como tecnicamente, com uma estrutura narrativa desordenada, fragmentada e geralmente sem um foco narrativo, unem-se para criar uma forma nova de narrar, de experimentar. Bem ao encontro do que Canongia comenta:

O sentido do objeto nasce *no* e *do* espaço público, instituindo uma interdependência notável entre o objeto e o lugar. O próprio conceito de “instalação” que temos hoje parte do pressuposto dessa relação necessária entre o acontecimento formal propriamente dito e o lugar de sua apresentação. (CANONGIA, 2008, p. 65).

O fragmento esclarece o *topos* da narrativa sant’anniana, uma narrativa que nasce *no* e *do* espaço público, de tudo aquilo que Sérgio Sant’Anna resolve transformar em prosa. Ou com

as próprias palavras de Sant'Anna: "conto é tudo aquilo que eu resolvo transformar em conto" (SANT'ANNA, 2007, p. 9).

E ao ler seus contos e seus romances descobrimos que há uma narrativa latente em todas as coisas do mundo, que a realidade é uma grande instalação esperando para ser visitada e revisitada. A partir desse contexto, realizamos um estudo específico do romance *Simulacros* de Sérgio Sant'Anna, dividindo-o em duas partes:

Na primeira parte, intitulada **Cruzamento de lugares**, analisamos o lugar da realidade e o da ficção na literatura contemporânea, permeados pelas noções de *espetáculo*, *performance* e *simulacro*.

O espetáculo reuni um conjunto de conhecimentos já elencados em Guy Debord e que continuam a se desenvolver atualmente como pensamento do espetáculo que justifica uma sociedade sem justificativas e constitui-se em ciência geral de uma falsa consciência própria da base material do sistema espetacular que estamos inseridos.

Quanto a performance em *Simulacros* ele tem a ver com um certo número de realidade e de valores representados pelas personagens Sant'Annianas, assim revelados aparecem identicamente envolvidos na prática da narrativa literária. Daí o lugar central que damos à idéia de performance.

E finalizando a primeira parte temos o simulacro como uma alegoria da simulação como algo que nunca é o que oculta a verdade, e sim algo que na narrativa sant'anniana toma o lugar de uma verdade que não existe, pois é uma verdade ficcional que pode acabar por se tornar real, por que o simulacro em Sérgio Sant'Anna é verdadeiro.

Na segunda parte, devido os vários discursos encontrados na obra resolvemos chamá-la de **Cruzamento de discursos**, onde analisamos os discursos das personagens enquanto participantes de um processo auto-prefaciado. E demonstramos a desconstrução irônica das teorias da autoria e da representação, situando a obra de Sergio Sant'Anna dentro do experimentalismo próprio dos anos 1970.

A auto-prefaciação seria um recurso encontrado pelo autor de comentar alguns pontos, introduzir, parodiar e criticar algumas teorias literárias, atentamos para o fato de não se confundir a auto-prefaciação com o trailer livre.

O trailer livre é um outro recurso utilizado por Sérgio Sant'Anna que também serve para comentar alguns pontos da sua narrativa, porém diferentemente da auto-prefaciação que comenta através de conceitos teóricos, o trailer livre comenta por meio de imagens, de referências a outras obras se assemelhando ao processo chamado de intertextualidade, contudo o trailer livre chega a ser uma reelaboração desse mecanismo intertextual chegando a criação de um hipertexto.

E assim chegamos ao final desta dissertação discutindo a noção de autoria versus escritura, ou seja, até que ponto o autor de fato chega a ter um lugar primordial em *Simulacros*, se em todo o momento a voz que vemos no romance é a voz da própria escritura que performa e simula o autor, que na concepção de Foucault, A autoria “não está situada no estado civil dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular”. (FOUCAULT, 2000, p. 46).

PARTE I

1. CRUZAMENTO DE LUGARES

“conto é tudo aquilo que eu resolvo transformar em conto”

(Sérgio Sant’Anna)

Os lugares da ficção e da realidade nem sempre são puros, monológicos, freqüentemente eles se cruzam estabelecendo um canal de comunicação para a realização de novas experiências estéticas e geração de novos efeitos de sentido. A esse canal de comunicação, no qual o real e o ficcional dialogam entre si, chamaremos de **cruzamento de lugares**.

Observamos na obra de Sérgio Sant’Anna, mais especificamente em *Simulacros*, a entrada em cena de uma multiplicidade de vozes e de consciências discursivas. Sérgio Sant’Anna encontra nos acontecimentos políticos do seu tempo, nas obras populares, na ditadura militar a origem exemplar dessa poligonia para construir *Simulacros*.

Em geral, em *Simulacros* distinguem-se duas genealogias: o hipertexto literário e o hipertexto teórico-literário; na primeira, esse jogo hiper-textual se dá com o teatro de Pirandello, com as performances de Cage e com os contos populares; na segunda, com a teoria literária.

A obra de Sant’Anna, propõe uma nova perspectiva ao romance pós-moderno. Narrando uma realidade fragmentária, a história e a sociedade no texto sant’anniano são vistas como uma estrutura complexa de vozes, um conflito dinâmico de situações e de estilos heterogêneos, todos fragmentados.

A arquitetura narrativa do romance é construída tendo como sua base o conceito do ‘*mise en abyme*’ reelaborado por Sant’Anna caracterizado por uma série de efeitos especulares, que recobrem realidades distintas e figuras essenciais.

As diversas realidades projetadas em perspectiva causam um abismo na narrativa, algo como uma reduplicação da ação ao infinito, como por exemplo, nesta passagem do romance:

Você se dirige em passos rápidos ao gabinete do dr. PhD e nele entra, sem pedir licença. Como se fosse direito seu.

“Eu vejo o dr. PhD de costas, sentado à sua mesa trabalhando.”

Uma súbita violência irrompe dentro de você, como o espasmo final de um moribundo. Você está atrás do dr. PhD, ali ao alcance de suas mãos. Por um momento você pensa em... Mas logo depois, é o cansaço e a paz que tomam conta de você. E você deixa cair os braços, vencido.

“Eu olho por cima dos ombros do dr. PhD e leio o que ele acaba de datilografar”:

“JP entrou no quarto ao lado, parou diante de Vedetinha, que lê na cama um livro do 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 (SANT’ANNA, 1992, p.133)”.

O cruzamento entre a realidade e a ficção em *Simulacros* não se fecha sobre o texto, aprisionando-o na sua narrativa. O cruzamento de lugares define-se, assim, por uma relação de co-presença entre dois ou vários textos.

As relações entre realidade e ficção permeiam todo o romance. As personagens, mais especificamente o Jovem Promissor, sempre estão questionando a *mimesis* realista que reforça autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente e ao mundo.

Para defender a tese que a realidade ficcional não é um simulacro do real JP se vale de vários argumentos:

“Olha, dr. PhD, eu só vou acreditar em realismo nos livros e filmes no dia em que ver o personagem principal, interrompendo suas cenas amorosas ou aventurescas, postar-se durante meia hora numa fila para pagar um imposto predial ou uma conta de luz. E quando falo meia-hora refiro-me ao transcurso rigoroso de trinta minutos diante do leitor ou espectador. Do contrário, não estaremos diante da realidade, mas de uma falsificação desta realidade. De uma ilusão ainda mais fantasiosa do que a própria fantasia, porque nesta última pelo menos não se pretende passá-la ao espectador como realidade em si mesma.” (SANT’ANNA, 1992, p.163- 164).

Nesse fragmento, Jovem Promissor acredita que uma escritura deve exprimir alguma coisa que não é dada na escritura, alguma coisa sobre a qual pode se fazer imediatamente pela unanimidade, tenta defender a tese, já discutida em (COMPAGNON, 2003, p. 97), “do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significante sobre o significado, da significação sobre a representação, ou ainda, da *sèmiosis* sobre a *mimèsis*”.

Jovem Promissor argumenta que a realidade representada na literatura é uma ilusão que impede a compreensão da literatura como tal. Por isso essa realidade representada é uma “ilusão ainda mais fantasiosa do que a própria fantasia” (SANT’ANNA, 1992, p.164). Essa postura se dá por inconformismo da personagem, que não aceita ou não entende o contrato tácito entre leitor e texto literário.

Essa doutrina criticada de uma forma artisticamente trabalhada por Sérgio Sant’Anna teve seu auge “com o dogma da auto-referencialidade do texto literário, isto é, com a idéia de que o poema fala do poema e ponto final” (COMPAGNON, 2003, p. 97).

Em *Simulacros*, o narrador põe em cena que não há mais forma. O romance possui uma leitura verticalizada por ser repleto de referências a outros textos e outras artes. *Simulacros* discute o problema da relação entre o texto e a realidade, ou seja, Em *Simulacros* ler com vistas à

realidade, como quando se procura modelos ou alguma marca autobiográfica, “é enganar-se sobre a literatura” (COMPAGNON, 2003, p. 97).

Simulacros discute uma série de termos, que “na teoria literária nunca são resolvidos inteiramente, como o problema da relação entre o texto e a realidade”, ou entre o texto e o próprio mundo: *mimesis*, termo platônico traduzido geralmente por ‘imitação’ ou ‘representação’ a escolha de um ou outro é em si uma opção teórica.

Por conseguinte, termos como ‘verossimilhança’, ‘ilusão’, ou mesmo ‘mentira’, e, é claro, ‘realismo’, ‘referente’ ou ‘referência’ e ‘descrição’ são ficcionalmente trabalhados na própria diegese:

Um autor tem certos direitos sobre seus personagens, eu comecei a dizer. “Epistemologicamente...” “E-p-i-s-t-e-m-o-l-ó-g-i-camente”, eu gaguejei. “Epistemologia”. Uma parte da filosofia que põe criticamente em questão a validade do próprio conhecimento humano. E se se trata do conhecimento que um ser humano tem do outro ser humano, esta relatividade cognitiva é ainda muito mais complexa. Naquele momento dentro do ônibus, por exemplo. Velho canastrão e a mulher preta não eram o Velho Canastrão e a mulher preta, em si, mas o Velho Canastrão e a mulher preta em outro nível. Um nível ao mesmo tempo real e imaginário. Eles eram meus personagens. (SANT’ANNA, 1992, p. 56-57).

No trecho, temos uma personagem, o Jovem Promissor, que observa os hábitos e comportamentos de uma segunda personagem, Velho Canastrão, VC encena um papel proposto por uma terceira personagem, o dr. PhD.

O cruzamento entre os lugares da ficção e da realidade se imbrica cada vez mais, de acordo com a própria fala de JP: “o Velho Canastrão que encostava a cabeça no ombro da mulher não era o mesmo Velho Canastrão que eu apreendia com meu olhar, minha mente.” (SANT’ANNA, 1992, p.57).

A boneca russa⁴, ou seja, o ‘*mise en abyme*’ começa a ficar mais complexo, pois a própria personagem começa observar, refletir e formular teorias sobre seu próprio ambiente diegético: “Pois aquilo que chamamos ‘real’ não passa de uma vaga e incerta combinação entre um objeto qualquer observado... e a retina e o cérebro do observador” (SANT’ANNA, 1992, p. 57).

A teoria literária como observa Philippe Hamon (1972) leva-nos ao problema da representação, da referência ou da *mimèsis*, a juntar-se, numa espécie de purgatório crítico às outras questões que a teoria bania como a intenção ou o estilo.

⁴ Uma **matrioshka** ou **boneca russa** é um brinquedo tradicional da Rússia, constituída por uma série de bonecas de forma cilíndrica e arredonda estreita na extremidades onde se situa a cabeça, feitas de diversos materiais, ainda que o mais frequente seja a madeira que são colocadas umas dentro das outras, da maior até a menor.

Essas questões, diante do romance *Simulacros*, são quebradas como tabus, e de suas cinzas o narrador reconstrói o próprio fazer literário, lembrando ao leitor que sua literatura não só dialoga com outras mídias, mas faz uma interessante reflexão, à respeito, das relações entre a literatura e o próprio mundo ficcional criado por ela.

Enfim, em *Simulacros* o que é apresentado ao leitor é uma suspensão da realidade, que substitui a realidade enquanto referente da literatura, a própria literatura metamorfoseada, confundindo-se e se misturando ora com a ficção e ora com a realidade:

Talvez um relatório seja ainda mais fictício do que um trabalho de ficção. Pois na ficção o seu criador já admite desde logo que possui direitos sobre seus personagens, sobre mentira e verdade. O simples fato de alguém tornar-se um ficcionista é por que 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. (SANT'ANNA, 1992, p.60).

Essa tomada de consciência evidenciada neste excerto desnaturaliza a ilusão da *mimèsis*. A função da narrativa, de acordo com este fragmento extraído de *Simulacros*, não é representar, mas estabelecer uma interatividade em autor e leitor, entre ator e espectador chegando próximo de se construir um espetáculo enigmático.

O que se passa nesse fragmento narrativo não é do ponto de vista referencial real, e sim um cruzamento de lugares inseridos na narrativa com a função de questionar o próprio fazer narrativo.

Não é difícil ir muito longe na separação entre realidade e literatura. A realidade, não existe é um conceito, criado por nós para fazermos entender o mundo incoerente que está em nossa volta, ao passo que a literatura por tentar representar esse mesmo mundo o mais coerente possível acaba criando uma ilusão ainda mais fantasiosa e coerente do que o real.

A partir do momento que estamos diante de uma obra de ficção assinamos um determinado contrato e passamos a aceitar as suas regras. Assim como acontece com as personagens do romance *Simulacros*.

As personagens do romance em questão assassinam literalmente um determinado contrato, e passam a obedecer aos desígnios dessa espécie de deus-diretor-mestre da obra: “Façam de conta que eu sou Deus, o dr. PhD dissera, dois domingos antes do domingo em que o pênalti foi marcado.” (SANT'ANNA, 1992, p.151). Com isso, abandonam suas vidas anteriores e assumem os papéis de personagens, atores de uma simulação.

O narrador utiliza o discurso indireto livre o que lhe permite uma maior mobilidade e relatividade ao olhar sob as personagens e sob o autor PhD. Ao mesmo tempo, torna-se uma personagem parcialmente independente. JP quer se tornar um escritor daí o papel de Jovem

Promissor e por isso aceita vender-se como personagem à PhD, que quer trabalhar com seres humanos simulacrizados.

Cada personagem assume o nome do papel que irá representar, pois todos desempenham papéis como se fossem atores. Trata-se de uma tentativa de extrair ao menos um mundo apreensível da infinidade de mundos possíveis ficcionalmente. Todas são atores agindo sob as ordens de PhD, inclusive o narrador, o ‘*cronista*’ da casa, pois em sua melhor versão, ela, a casa, é um dos pontos e também pode ser um personagem, pois traz em si a memória dos papéis vividos pelas personagens. Torna-se um grande simulacro de simulações, um camarim onde os atores se preparam para produzirem vigorosas imagens de possíveis mundos representados dentro e fora da casa, começando, até mesmo a moldar o mundo real:

Mas ali na casa não havia refúgio. Na crônica daquela casa não se escreviam pessoas, profissões, mas tipos, personagens, protótipos estereotipados a simularem papéis, dirigidos por um espírito malfazejo, inventor maluco, gênio do mal. E o meu papel era esse: uma espécie de zangão ou príncipe consorte. E eu me cumpria deste modo, entrando e saindo de um quarto de lassidões permanentes, suores, gemidos, ejaculações. (SANT’ANNA, 1992, p. 82).

O trecho exemplifica bem a discussão a respeito do que são os cruzamentos de lugares, ou seja, as relações existentes da literatura com outras artes; no caso aqui tratado, o teatro. A literatura de Sérgio Sant’Anna, sobremaneira em sua aventura no âmbito da experimentação, está vinculada a um diálogo profícuo com outras formas de representação do mundo.

A posse de PhD sobre as personagens leva-as a experimentar situações perigosas, cômicas, trágicas, cruéis, amorosas e cansativas que imbricam os caminhos da ficção e da realidade. Todas são simulações, roteiros onde os caminhos da ficção e da realidade se cruzam, fazendo emergir desse cruzamento um outro lugar onde a fronteira entre a realidade e a ficção não é respeitada. Esse terceiro espaço foi criado pelo Dr. PhD, premeditadamente para estudar o comportamento das pessoas, suas reações às encenações naturalmente promovidas por ele. As personagens que melhor representarem os papéis recebem prêmios como estímulo.

Trata-se, sem dúvida, de uma crítica e de um olhar irônico sobre a chamada sociedade do espetáculo hoje acentuada pelos *reality-shows*, os programas de auditório, os jornais sensacionalistas preocupados apenas com índices de audiência.

Esse olhar sensacionalista faz desaparecer o senso crítico do espectador, uniformizando seu olhar e seu comportamento através da exploração exaustiva de imagens de tragédias com pouca reflexão crítica ou sem reflexão crítica alguma por parte dos locutores.

Expediente esse, comum nas emissoras brasileiras que exploram notícias, fatos e tragédias a exemplo do ataque às torres no 11 de setembro e mais recentemente o caso Isabela Nardoni, fazendo esses acontecimentos se transformarem em espetáculo:

Os *mass media* estão ao lado do poder na manipulação das massas ou estão ao lado das massas na liquidificação do sentido, na violência exercida contra o sentido e o fascínio? São os *media* que induzem as massas ao fascínio, ou são as massas que desviam os *media* para o espectacular? (BAUDRILLARD, p. 110, 1981).

Temos um diálogo entre o texto de Baudrillard com a narrativa *Simulacros* de Sergio Sant'Anna um texto não linear que joga com os procedimentos habituais de mídia: personagens-caricatas; *outdoors* de propagandas; estereótipos, slogans; olhos que se tornam câmeras. E mimetizando recursos do teatro e da televisão, onde o mimético é uma fraude, uma performance, uma crítica a nossa sociedade da imagem.

Todo esse bombardeio de imagens advindas da mídia e dos seus programas hegemônicos, estereotipados cria uma cultura do espetáculo que captura o olhar pulsante e disperso do espectador e pelas imagens, o domestica, o manipula e o modela.

Não é a toa que PhD afirma: “Façam de conta que eu não estou aqui” (SANT'ANNA, 1992, p. 23), mas o narrador e as personagens têm sempre a certeza de que ele os está vigiando e anotando suas ações e reações.

Em meio ao fluxo veloz das expressões simbólicas atuais, nos interstícios possíveis, os conceitos de arte continuamente se dilatam e se refazem.

Jovem Promissor, no entanto, está equivocado em sua posição, por não ter levado em conta até o momento, que por mais que ele descarte o contexto em seu relatório sobre os eventos daquela casa, seu texto é totalmente influenciado por PhD, que é o grande manipulador daquela casa.

Então, o narrador JP começa a se libertar dessa necessidade de descrição realista comportamental quando recebe a missão de seguir VC pela cidade e descrever sucintamente todos os seus passos. Mas a personagem-escritor dá lugar ao narrador no confronto com as críticas de PhD sob seu estilo e detalhes criados pela imaginação:

Ou seja, o Velho Canastrão que encostava a cabeça no ombro da mulher não era o mesmo Velho Canastrão que eu apreendia com meu olhar, minha mente. Na minha mente ele era real no sentido que comumente se empresta à realidade, se é que se pode falar em realidade num sentido estrito. Pois aquilo a que chamamos “real” não passa de uma vaga e incerta combinação entre um objeto qualquer observado - no caso o Velho Canastrão - e a retina e o cérebro do observador (eu, no caso). (SANT'ANNA, 1992, p.57).

Inicia-se assim, uma série de jogos meta-ficcionais, nos quais a linguagem realista-factual dos romances-reportagem e dos contos-notícias, comuns nos anos 70 será problematizada.

1.1 O ENTRE - LUGAR DA REALIDADE E DA FICÇÃO

“a realidade é uma coisa que depende de quem a observa”

(John Cage)

Uma das marcas da pós-modernidade é o fato de não se poder ou dever discuti-la como condição histórico-geográfica. Com efeito, não é fácil elaborar uma avaliação crítica de uma situação avassaladoramente presente. Os termos do debate da *descrição/realidade* e da *representação/ficção* são com frequência tão circunscritos que parece não haver como escapar de interpretações que não sejam auto-referenciais. O primeiro capítulo de *Simulacros* termina com a oposição ao realismo, enquanto *espelho do real*, destruindo as certezas da mimêsis objetiva, reforçando a aventura do olhar na construção ficcional sem, no entanto, reduzi-la ao campo de visão, ao ângulo do enfoque descritivo:

Está certo que existem os espelhos. Mas será a imagem que se vê no espelho rigorosamente idêntica, em seu avesso, ao corpo que está refletido? (...) o fato é que todas as imagens-refletidas ou não em espelhos – são imediatamente formadas ou deformadas por aqueles que as fixam com os olhos. Assim poderíamos concluir que todas as coisas não passam de imaginação. No caso das pessoas, esta imaginação as transformaria em personagens (SANT'ANNA, 1992, p. 57).

Nessa perspectiva, a ficção converte-se em um lugar a partir do qual se constrói a narrativa, mas sem que isso suponha uma restauração do realismo e muito menos o seu esquecimento. A dicotomia realidade/ficção a respeito da narrativa de Sérgio Sant'Anna é discutida como um espaço não só de articulação de discursos, mas também de relatos. Relatos de personagens fictícios que questionam a sua própria existência narrativa. Como afirma Menegazzo:

O narrador dirige-se a ele mesmo como *você*, assume-se diretamente como *eu* e é suplantado pela onisciência, onipotência e a ambigüidade de PhD. JP é um narrador perdido no jogo de espaço e tempo criado por PhD. Quem estabelece os recortes no olhar do narrador JP é o olhar de PhD (MENEGAZZO, 1996, p. 145)

Essa dicotomia, no entanto, tem como desafio, ou como risco, a construção de uma paisagem que seja um simulacro diegético. Porém ressalva-se que os simulacros, muito embora desde o *Mito da Caverna platônica* tenham adquirido uma certa marca pejorativa, inclusive para o senso comum, que acaba associando toda ilusão à mentira, também podem ser pensados, de forma positiva, como modelos de reconstrução de aspectos do mundo que só podem funcionar como tal na medida em que demonstram algum conhecimento essencial daquilo que simulam, ou que represente uma realidade ficcional contida dentro de outra realidade ficcional. Aqui retomamos a

idéia do *'mise en abyme'*, já discutida, como um jogo de espelhos sobrepostos a refletirem todas as realidades.

Dr. PhD é o hiper-realismo experimental que domina e dita o comportamento da realidade representada pelas personagens criadas pela inteligência e concentração humanas, controladas por seu criador, dr. PhD e cumprindo tarefas por ele atribuídas, mas que, ao mesmo tempo, podem ter uma tendência perigosa a escapar desse controle e desenvolver potencialidades destrutivas.

Essa potencialidade destrutiva é ativada com o assassinio do Velho Canastrão, que desencadeia o assassinato do dr. PhD, ocasionando a morte do autor. Nesse ponto, o processo narrativo é interrompido, porque as personagens não podem mais contar com as tensões e as ambigüidades que lhes eram propostas.

Sem autor, nesse caso, não há narrador ou personagens. Mas, mesmo descartado, PhD continua tendo o poder de manipular suas personagens. E é com esse poder implacável que termina o romance:

E ali, naquela escrivadinha, naquela máquina portátil, mãos que não pareciam as minhas começaram a bater nas teclas as ultimas linhas daquele livro, as últimas frases da minha vida naquela casa. Estas últimas frases que culminam com a descrição do sorriso de uma criança recém-nascida: Um sorriso ao mesmo tempo puro e cínico, inteligente, ingênuo, debochado. Um sorriso que era principalmente herdeiro dele, Dr. Philips Harold Davis. O sorriso do dr. PhD. (SANT'ANNA 1992, p. 224).

O poder aqui está sendo tratado na sua forma objetiva, marcado pelo contrato, que sempre é mencionado quando uma das personagens recusa-se a seguir as ordens de PhD, e na sua forma subjetiva, designada por Bourdieu como “poder simbólico”, ou seja, “esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 2003, p.7-8). A dominação é mais de ordem psíquica do que física, as personagens manipuladas por dr. PhD o temem não por seu poder físico, mas pelo poder psíquico que ele exerce sobre todos.

Um exemplo desse poder simbólico é a nacionalidade da personagem, visto que se trata do “conhecido cientista norte-americano Philip Harold Davis que se instalou no Brasil para realizar pesquisas baseadas no existencialismo científico” (SANT'ANNA, 1992, p.94):

O dr. Philip Harold Davis, que recentemente foi agraciado com o título de Doutor Honoris Causa de nossa Universidade, notabilizou-se internacionalmente por seus estudos visando resolver os problemas da fome mundial através do canibalismo. Também participou das pesquisas que culminaram com a descoberta e fabricação da bomba de efeito psicológico-paralisante e foi membro de três fracassadas expedições polares, em busca de um novo *habitat* para o homem do século vinte e um. (SANT'ANNA, 1992, p. 94).

É notável como Sant'Anna faz uso da ironia enquanto estratégia retórica que, ao mesmo tempo, reforça a indeterminação de um estereótipo ao tratar do poder exercido pelos Estados Unidos sobre os países em desenvolvimento e em outro provoca a desmistificação desse estereótipo, mostrando de forma bem-humorada que as relações entre dominante e dominados vão além da economia e da força militar, estando impregnadas também no colonialismo ideológico que permeia inclusive os modismos da academia.

Se a arte no modernismo atuava na manutenção de um projeto e, desse modo, utilizava a ironia como meio de percepção e reforço da linguagem fragmentada do mundo moderno, no pós-modernismo, e mais exatamente em Sérgio Sant'Anna, a ironia tem acentuado suas funções reflexivas e problematizadoras das formas de representação da realidade:

A ironia no pós-modernismo assume a forma de problematização da ausência de paradigmas estruturais ou temáticos da linguagem da arte, exacerbando a necessidade de autoconsciência e reflexão. Sem a ironia, as formas da arte contemporânea seriam a tradução de puros exercícios de “*revival*”, de colagem, de intertextualidade, de nostalgia. (MENEZZO, 2004, p.70).

A ironia em Sant'Anna estimula o leitor a exercitar a interpretação e avaliar criticamente o discurso construído. Desse modo, o hipertexto nas mãos do autor deixa de ser mais uma colagem e passa a funcionar como um dos principais recursos irônicos a serviço do *trompe l'oeil* da linguagem pós-modernista. Quando narrador de *Simulacros* faz referência ao seu próprio ato de narrar, por uma hipertextualidade inventiva, paródica, irônica e reverente ele espera que o leitor entenda esse recorte como princípio de reflexão estética.

Ao fazer estes questionamentos, o autor pretende por novamente em foco a noção de realidade ficcional de JP, opondo-a ao realismo de modelo realista.

Muito mais do que essas vozes hipertextuais, o que define a ficção de Sérgio Sant'Anna são os olhares trocados entre narradores, personagens e mundo que acentuam a subjetividade e delimitam o conhecimento e o poder de uns sobre os outros:

“Rainha, é um belo nome pra você”, eu disse. “Você não acha um pouco pomposo, Escritor?”, ela falou, com um sorriso de modéstia que encobria uma tremenda satisfação. Eu tinha fispado Prima Dona pelo pé. “Não senhora. Eu acho até muito adequado, distinto. Um nome para uma dama senhorial.” Bem no fundo eu achava ainda mais. Eu achava que aquele nome unia a condição feminina a uma idéia de poder. Eu queria dar um pouco de açúcar à Prima Dona sem que ela comesse o doce todo. Eu temia a Prima Dona desde aquela noite dos pedidos a Deus. Eu não queria que uma tirania masculina fosse substituída por uma tirania feminina. (SANT'ANNA, 1992, p. 196).

JP procura assim reforçar a relatividade do olhar narrativo e a conseqüente visão múltipla da ficção sobre a realidade. Essa consciência do narrador junta-se o fato de o autor das personagens-simulacro chamar-se dr. PhD, investido ironicamente de um máximo de saberes e de poder de manipulação. Nos diálogos entre JP e PhD problematiza-se a relação da literatura com o real, até a o ponto em que a trama da qual participam as personagens criadas pelo “brasilianista” figura corrente nos anos 70 no Brasil resume-se a um diálogo entre JP e Prima Dona:

Foi neste momento que Prima Dona me interrompeu. PD não tinha nada com isso, mas ela gostava de se intrometer: “É diante de seu próprio raciocínio, JP, que a gente pode anular todo o mérito da descoberta do roubo do Velho Canastrão. Quem poderá garantir que VC, no momento de roubar as duas latas de anchova, também não era pura imagem em sua cabeça, Jovem Promissor?”. (SANT’ANNA, 1992, p.58).

O fragmento acima esclarece muito bem que as simulações representadas por todos os atores/personagens são simulacros da realidade; até mesmo na casa em que moram simulam uma família tradicional: pai, mãe, filha e genro. A tensão, como força pulsante de representação da realidade ficcional como mudança ocorrerá com toda a sua força interpretativa após uma das experiências/performance de PhD dar errado e ele desaparecer, para aparecer logo depois nas páginas de um jornal, que abre o novo capítulo com a manchete típica de jornais sensacionalistas: “Cientista Assaltado no Parque Municipal”.

As quatro personagens, após lerem a reportagem, tomam conhecimento das reais intenções de PhD e sua pesquisa, nos moldes do “método existencialista científico” com “homens e mulheres típicos da classe média de um meio tropical semi-desenvolvido”. (SANT’ANNA, 1992, p.95). Esse é ponto alto da narrativa, o ponto que eles são libertados das correntes, das sombras e dos sons espectrais para serem iluminados pelo sol do conhecimento e adquirem a compreensão que para Subirats:

aquelas sombras e sons espectrais, os *eidolon* ou ícones, ídolos ou representações ideológicas, seriam para os escravos, toda a realidade. No entanto, precisamente essa pretensão ontológica que o meio da caverna confere à irrealidade das sombras as distingue como simulacros. (SUBIRATS, 1989, p.60).

A descrição da experiência pelo próprio Dr. PhD, revela todo o processo de simulacrização que ele engendrara com a ajuda das personagens. PhD nega estar usando cobaias, e nega também estar usando qualquer tipo de força. O cientista alega que “estes seres humanos, mediante contrato, participavam dos experimentos de livre e espontânea vontade” (SANT’ANNA, 1992, p.95).

A paixão cognitiva conduz o narrador da objetividade do mundo para a sua própria subjetividade. Portanto, se sua escrita é definida por essa tensão entre exatidão teórica e

transgressão ficcional como componente de todo seu processo cognoscitivo, dando a impressão de sempre compreender tudo na multiplicidade dos códigos e dos níveis sem nunca se deixar envolver – registra-se ainda como um dado específico o experimentalismo:

[...] 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 litero-jornalístico, fatos verdadeiros, estes fatos seriam provocados por uma intenção imaginária-ficcional e de caráter eminentemente científico experimental.** (SANT'ANNA, 1992, p.95, negrito nosso).

A metaficção em *Simulacros* manifesta-se sempre que se retorna à questão do *real* na literatura, e as personagens problematizam o modo de narrar na própria narrativa. Para PhD, o realismo é visto como descrição de costumes, temática regionalista, ausência de preocupações formais (Jorge Amado); para JP, realismo é o *real* ficcionalizado, trabalhado formalmente:

“Olha, dr. PhD, eu só vou acreditar em realismo nos livros e filmes no dia em que ver o personagem principal, interrompendo suas cenas amorosas ou aventurescas, postar-se durante meia hora numa fila para pagar um imposto predial ou uma conta de luz. E quando falo meia-hora refiro-me ao transcurso rigoroso de trinta minutos diante do leitor ou espectador. Do contrário, não estaremos diante realidade, mas de uma falsificação desta realidade. De uma ilusão ainda mais fantasiosa do que a própria fantasia, porque nesta última pelo menos não se pretende passá-la ao espectador como realidade em si mesma.” (SANT'ANNA, 1992, p.163-164).

Opondo-se ao realismo *exigido* pelos anos 60 e 70 no Brasil, JP pretende que seu livro tenha uma maior subjetividade. PhD sugere que faça o Velho Canastrão adquirir a dimensão fatal e trágica das grandes personagens romanescas, partindo da insignificância de VC enquanto personagem-simulacro⁵:

Eu disse nervoso ao dr.PhD que ele estava desconversando. Que ele fazia pouco caso do Velho Canastrão porque este estava ausente. Eu sentia, de repente, uma grande cumplicidade com o Velho Canastrão. E eu acrescentei que, enquanto pessoa, talvez o Velho Canastrão fosse, não digo insignificante, mas modesto. Mas que, enquanto personagem, ele podia tornar-se um rico filão. Palco de intensos conflitos. O dr. PhD riu sarcasticamente e disse que isso só se tornaria verdade se o Velho Canastrão adquirisse, de repente, através das minhas mãos, a trágica e fatal dimensão dos grandes personagens romanescos. (SANT'ANNA, 1992, p.164).

A manipulação de PhD sobre JP vai sendo desmascarada aos poucos. Ao mesmo tempo em que o narrador se permite desviar de seu papel através de desvios na narrativa e nas ações dos personagens, JP começa a lutar contra essa manipulação usando as mesmas armas do dr. PhD.

Eu sentia que o Velho Canastrão estava mentindo, mas não podia provar. Porém lutar eu podia. Lutar pela recompensa, por Vedetinha. Eu ia lutar com as mesmas armas do dr. PhD: a confusão intelectual. Eu me lembrava muito bem daquele papo do dr. PhD quando

⁵ Chamamos personagem-simulacro, toda personagem que representa seu próprio papel, enquanto criatura ficcional.

eu descascava cebolas. Todo aquele negocio de virar a esquina da direita ou da esquerda. (SANT'ANNA, 1992, p.56).

Contudo por mais que o Jovem Promissor perceba essa manipulação e lute contra ela, é ainda PhD quem dá as cartas. Opondo-se ao realismo, o narrador JP pretende negar o olhar factual, mas não consegue:

E naqueles momentos em que eu estava ali, sentado diante da máquina, sentia perigosas saudades do dr. PhD. Eu temia que sem o dr. PhD meu romance perdesse todo o vigor. O dr. PhD, com certeza, inventaria algo muito mais interessante a se passar entre um homem e uma mulher grávida. Talvez ele me obrigasse a colocar um travesseiro debaixo da camisa para sentir-me grávido, as sensações de uma mulher grávida. Eu cheguei a fazer isso, colocar um travesseiro sob a camisa. Mas eu me vi ridículo diante do espelho e aquela experiência não era espontânea. Só seria espontânea se alguém me *mandasse* colocar o travesseiro. Porque aí eu ficaria muito puto da vida e me sentira verdadeiramente grotesco e isso, sim, seria espontâneo. (SANT'ANNA 1992, p. 213).

Está evidente nesse fragmento nada mais que uma nova forma de realismo. O personagem padece de total desorientação, sendo incapaz de organizar-se a si próprio e, muito menos, ordenar o universo a sua volta. Desesperado, busca uma verdade, sem saber se há possibilidades de encontrá-la. Ou nem mesmo a buscar, limitando-se a sofrer ou a protagonizar a desordem, a violência física e moral e a destruição das formas de convivência.

Entende-se que sem as ações provocadas por PhD, JP não consegue escrever mais o seu livro e acaba reconhecendo que precisava da orientação de PhD para continuar escrevendo. Então conclui que não passa de um aluno orientado por um professor, o dr. PhD. Assim JP reconhece que o absurdo está na própria realidade:

Meu livro era um livro realista, eu não queria usar a imaginação e a fantasia. Se algum absurdo existia, ele se encontrava na própria realidade. E o que parecia imaginário e fantasioso nesta realidade era fruto da mente cancerosa do dr. PhD. A mente cancerosa, mas real, super-real do dr. PhD. (SANT'ANNA, 1992, p. 213).

A função da representação é, nesse caso, a de antecipar um modelo de percepção e inteligência do real, e não sua simples reprodução. Com isso, essa narrativa se define não tanto como uma janela aberta para o mundo, mas como um *trompe-l'oeil*, um hiper-realismo. Um engodo do olhar narrativo. O hiper-realismo é um subterfúgio contra o real, um recurso expressivo usado não só para pacificar o real, mas também para selá-lo por trás da superfície, embalsamando-o em suas aparências.

Simulacros discute esse hiper-realismo que revela o lugar da realidade como aparência, postergando e selando o real. Entende-se que o hiper-realismo de *Simulacros* empreende esse selar por meio de três formas:

- I. A primeira é representando a realidade aparente como um *signo* codificado, daí o motivo pelo quais os nomes das personagens não serem nomes de personagens habituais e sim estereótipos que mostram o real absorvido pelo simbólico;
- II. A segunda é a representação da realidade aparente como uma superfície fluída. Mais ilusionista que a primeira, é nesse ponto que se dão as performances/os experimentos do dr. PhD, que tem a função de desrealizar o real, com efeitos de simulacro;
- III. A terceira é representando a realidade aparente como um enigma visual com reflexos e refrações de todos os tipos.

Nesse hiper-realismo, que se relaciona com todas as três formas citadas acima, a estrutura do real é forçada para o ponto de implosão, de colapso sobre o observador. Diante disso é que acontecem os cruzamentos discursivos entre a realidade e a ficção.

A relação entre realidade e ficção pode ir além de uma simples consideração dos aportes da literatura e com efeito tentador caracterizar a especificidade dos enunciados literários em termos de ficção e realidade.

Que valor lógico tem um enunciado fictício? Foi assim que Searle questionou “o estatuto lógico do discurso da ficção” (cf. MAINGUENEAU, 1996, p. 28) ⁶. De antemão, sublinhemos que em Sant’Anna a narrativa fictícia não corresponde às condições de êxito de uma verdade: o narrador não é sincero e não se compromete, não responde pela verdade de seus dizeres.

Portanto, em *Simulacros* a ficção seria uma asserção que o autor dr. PhD finge enunciar. Existe em sua atitude uma espécie de suspense narrativo, onde a ficção literária é reduzida às atitudes e às performances dos atores/personagens com relação à sua própria enunciação:

Mesmo sem as ordens do dr. PhD, suponho. Posso apenas supor, pois com o dr. PhD nunca se tem certeza. Talvez ele tenha chegado até Vedetinha e dito pra ela: “Vá lá e sussurre palavras de amor no ouvido de JP”. Mas agora é preciso que eu me concentre também no papel de padre. O que pensa um padre pensa em Deus, em orações e obras caridosas. Estarei enganado? Por que agora, andando pela rua, pensei por um momento em várias coisas. E sexo, um padre pensa em sexo? Naturalmente. (SANT’ANNA, 1992, p.8).

O cruzamento que o narrador faz das conversas de JP e Vedetinha com os pensamentos de JP reduz a ficção literária a uma atitude do narrador com relação à sua própria enunciação.

⁶ “Le statut logique du discours de la fiction”: artigo de 1975 retomado em *Sens et expression*, paris, Minuit, 1982.

Em *Simulacros* a narrativa é apresentada como resultado de um ato de linguagem indireta. Para o narrador, são de fato asserções fingidas, mas que produzem indiretamente uma obra; a personagem PhD, então, simulacro de autor, de deus e de demônio faz uma espécie de ato declarativo que modifica a realidade em virtude dos poderes que lhe são conferidos por sua condição de autor, legitimado literalmente *de fato e de direito*, pois existe um contrato *super-real* que lhe atribui esses poderes sobre a vida e alma das personagens:

Mas todas as vezes que ousamos discutir suas ordens o dr. PhD acena sorridente com o contrato. Ali está uma cláusula que nos ameaça com severas multas e castigos, se não cumprimos o combinado. No entanto, somos completamente livres. O dr. PhD afirma que se vendemos espontaneamente nossa liberdade, tudo o que vem a seguir é consequência daquela primeira escolha. (SANT'ANNA, 1992, p.7).

O lance diferencial de *Simulacros* é a ilusão que dr. PhD causa, fazendo o leitor ler o mundo real como se fosse uma obra de ficção, levando JP a associar PhD com uma espécie de *gênio do mal, espírito malfazejo*, um Mefistófeles, como o das inúmeras narrativas que apresentam a figura demoníaca do ser que anda pelas eras sem fim, escolhendo almas/atores para participar de seus intentos/jogos macabros.

Em *Simulacros*, o narrador JP, enquanto escritor-protagonista ou, antes, como personagem-simulacro de escritor, investe-se de múltiplos olhares: para descrever os acontecimentos planejados por PhD; para viver o papel de Jovem Promissor criado para ele e para narrar conscientemente e à revelia de PhD, a histórias desses simulacros ficcionais.

O jogo de perspectivas possibilita o encurtamento da distância entre o narrador e JP, enquanto personagem-escritor, afastando-o, ao mesmo tempo, dos personagens-simulacros. Esta atitude liberta seu espírito, porém sua alma ainda continua aprisionada. Por isso, mesmo depois de se livrarem do seu domínio, a influência de PhD, ainda permanece, pois está atravessada nas vidas de cada personagem, causando a ilusão, no leitor, de que as dimensões dos mundos ficcionais são tão ínfimas, ainda que sedutoras, e que a obra cria mundos ficcionais tão complexos, contraditórios e provocantes quanto o mundo real.

A ficção simulada pelas personagens durante as performances ocorridas sob o domínio de PhD torna essas várias *realidades ficcionais* tão ambíguas quanto a vida:

“Mas não está de todo o mal, JP, o dr. PhD prosseguiu, paternal, dando uma palmadinha em meu ombro. ‘A cena do ônibus, por exemplo. Ela está boa tanto do ponto de vista literário como de um ângulo detetivesco. Seguir uma pista dentro de um ônibus, sem ser descoberto, exige alguma astúcia e isso você teve’”. (SANT'ANNA, 1992, p176).

Em *Simulacros*, os sonhos nos permitem vislumbrar alteridades, enquanto nos pesadelos encontramos o medo que o “outro” pode nos despertar:

Seria este monstro a minha criação; criação do sonho, dos terrores e fantasias de nós todos, doutor? Por que não responde o senhor, dr. PHD? Por que não terá também participado deste sonho? Terá sido o senhor o responsável e criador de nossas alucinações? Mas o senhor estava ausente. (SANT'ANNA, 1992, p.105).

No mundo ficcional, o narrador é esse sujeito capaz de guiar um olhar para o ponto de vista do sonho, enquanto, simultaneamente, reverte esse olhar para o pesadelo de encarar o fio da navalha do desconhecido. Esta atitude pode provocar a suspensão da cegueira que é inerente a cada olhar, permitindo que este possa distanciar-se reflexivamente, para ver-se enquanto olhar.

A narrativa não soluciona nenhuma das questões que levanta a respeito da realidade e ficção, nenhuma solução totalizante é oferecida ao leitor, porque os narradores não podem e não querem. Em sua inconsistência, o máximo que podem fazer é contextualizar ou confrontar ilusões e contradições entre ficção e realidade.

O narrador perturba e dispersa radicalmente a noção de autoria coerente em sua relação com o romance, e mesmo trabalhando com questões teóricas como simulacros de simulações, morte do autor, contrato ficcional, performance, efeito de real, hiper-realidade e super-realismo, ele manipula em seu território ficcional as referências em que narrador e leitor possam agarrar-se. E a essa cilada referem-se claramente os personagens/atores, já no início do romance:

O dr. Philip Harold Davis disse que nos comportássemos como os personagens. Que sentíssemos e fizéssemos exatamente o que eles deveriam sentir e fazer em determinadas situações. Só que as situações muitas vezes eram imprevisíveis. E como libertarmo-nos totalmente do que somos? Aliás, como saber com exatidão o que somos depois que tudo isso começou? (SANT'ANNA, 1992, p.7).

A confiança positivista na observação e na experimentação vem sendo cada vez mais questionada. Ao leitor, já desde Machado de Assis, não se oferece uma posição confortável. No discurso narrativo contemporâneo, o uso declarado de muitos intertextos sugere uma recusa textualizada em referendar a subjetividade singular, o intertexto pós-moderno soa como uma ironia.

A imagem da escrita transformou-se, deixando de ser a da inserção única e passando a ser a imagem de um conjunto de textos paralelos, numa perversão que revela um quadro referencial distintamente pós-estruturalista, no qual o sujeito é sempre considerado em processo e como local de contradições sem fim.

Em *La révolution du langage poétique* (1974), Julia Kristeva afirmava que os textos de vanguarda de Lautréamont e Mallarmé revelavam o sujeito em crise. A ficção pós-moderna mais atual é a herdeira dessa crise, condicionando a narrativa, inevitavelmente, a uma potencial fragmentalidade.

O múltiplo e o heterogêneo investem diretamente contra a ordem totalizante do discurso e, por isso, estilham e fragmentam o texto:

Estaremos, agora, diante de um novo realismo na literatura brasileira? Um novo realismo que assume uma forma fragmentária? Pois está difícil, hoje em dia, não escrever em fragmentos. Por que a realidade, cada vez mais complexa, também se estilhou (SANT'ANNA, 1997, p.307).

No romance *Simulacros*, o autor, o co-autor e os atores performatizam esses mesmos fragmentos. Podemos até dizer que isso coloca em prática, dentro da ficção, aquilo que alguns reivindicam na teoria narrativa: a necessidade de considerar que um sujeito é constituído material, histórica e experimentalmente pela linguagem, isto é, um sujeito gerado, pode-se dizer, precisamente pelo processo de seu envolvimento nos gêneros narrativos.

A narrativa pode ser pensada como um gênero que se ocupa com o passatempo de corrigir o destino, pois, de um ponto de vista sociológico, fatos biográficos e históricos estão sempre sujeitos as alteridades interpretativas, decorrentes da complexidade de combinação entre variados fatores, como, por exemplo, memória, percepção seletiva, e subjetividade, que estarão presentes sempre que houver, em decorrência de uma atividade reinterpretaiva, a reconstituição de um passado.

De certa forma semelhante a um teatro o romance se divide em vários relatos/performances dos atores/personagens, do autor/personagem, e do escritor/ personagem, que não se acham justapostos, mas misturados: uma parte é constituída por uma pesquisa do autor/personagem, que procura atores para seus experimentos. A outra parte do escritor/personagem que sonha em se tornar um grande escritor e aspira em ganhar o prêmio Nobel e dos atores/personagens que são protótipos ficcionais, meros fantoches.

Da fala desses narradores mencionados constitui-se o romance, assinado por Sérgio Sant'Anna. As entidades narradoras, coincidentemente, convocam repetidas vezes o leitor implícito a usar 'sua própria chave' para que a história possa ficar completa, porque ambos reconhecem que sozinhos são incapazes de arcar com a responsabilidade de elaborar uma narrativa que faça sentido.

Essa virada do olhar teórico, que a estética da recepção possibilitou, está presente nas performances e nas discussões teóricas entre PhD e Jovem Promissor, sugerindo que se deva compreender a literatura para além dos limites de sua produção, isto é, observando nela o próprio ato de construção em parceria com aquele que de fato vivencia o "efeito estético" (GUMBRECHT, 2002, p. 989)

As leis da narrativa ficcional, em sua ampla diversidade, são muito complexas, e, assim, contraditórias, paradoxais e muito variáveis. Deste modo, afirmar alguma coisa sobre uma dada narrativa pode ser pouquíssimo ou nada aplicável em relação a outras. Ao constatar isso como verdade, podemos perceber que um narrador é sempre único, assim como a narrativa que sua voz, seu olhar e sua linguagem produzem. Mas isso não impede que os narradores possam ser pensados em categorias bem amplas, que indicam certas tendências e procuram dar conta do trajeto da figura do narrador dentro da história da literatura.

Benjamim, por exemplo, insinua um *narrador jornalista*, que cuida da experiência alheia; a experiência enquanto informação. Nesse caso, a referencialidade trabalha a informação sobre o acontecimento próximo, no tempo e no espaço, como:

uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora, e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação. (BENJAMIN, 1993, p.89).

Silviano Santiago, cinqüenta anos depois de Benjamin, destaca um *narrador testemunha do olhar*, na contemporânea sociedade do espetáculo, sublinhando a experiência do ver e do observar:

O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa. [...] Se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa a ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. (SANTIAGO 1989, p. 25).

Reconstituir esse caminhar dos narradores na história literária não significa excluí-los e nem mostrar uma evolução narrativa.

Na literatura não existe evolução e sim modificações, portanto essas cadeias de narradores não se excluem, mas assumem outras performances narrativas, ou seja, desdobramentos performáticos.

Propomos “que se pense num narrador que decido aqui caracterizar como *performático*, porque põe em prática uma encenação narrativa de referências e identidades perdidas, transitando muitas vezes pela simulação e pelo simulacro” (PINTO, 2003, p. 89).

A rigor, não há novidade em reconhecer que os narradores desde sempre, foram *encenadores* de muitas realidades sombreadas, ou ilusões. Como vemos em *Simulacros*:

Sem fixação não se pode falar numa realidade radical. A realidade é sempre a fixação de uma imagem na mente de um observador, fixação essa que eu reafirmo – e espero ter provado – ser arbitrária. ...Mas o fundamental é que esta retenção foi definitivamente materializada numa folha de papel, em meu relatório. (SANT’ANNA, 1992, p.61).

Essa é uma tendência da narrativa pós-moderna, Para além de definições, nossa época não que ser rotulada, pois o mundo está criando coisas novas, abrindo caminhos, não esta preocupado com definições, mas sim com reflexões, por isso talvez as narrativas tendam (inclusive no cinema) a jogar sua *performance* em direção ao leitor. Podemos verificar que a meta-ficcionalidade de muitos textos (por exemplo, Rubens Figueiredo, Wilson Bueno, Bernardo Carvalho, além do próprio Sérgio Sant'Anna) vem se constituindo, principalmente, a partir desse tipo de discussão, que a princípio se apresenta como uma atitude realista, mas logo se desprende do real, se este for encarado como algo que possua, *a priori*, algum tipo de existência autônoma.

Prosseguindo com essa tendência performática dos narradores da ficção contemporânea, vê-se que, através da encenação irônica de sua falta de identidade como sujeito que resulta numa incapacidade de refletirem sobre si próprios, eles tentam descobrir caminhos para refletirem sobre o mundo atual.

As obras, como sistemas de representação e compreensão da nossa realidade e da nossa cultura, permitem que se leiam, nestas *performances* dos narradores, as contradições e ambivalências que constituem os paradoxos da própria estrutura da subjetividade humana nas circunstâncias da atualidade, o que vem sinalizando certa angústia, traduzida em variadas situações de busca de identidade.

A par da crença de que na criação de uma nova e produtiva referencialidade esconde-se a única e sublime possibilidade de simular a realidade criando a ilusão de que a vida real possa se tornar suportável por meio da ficção, do simulacro.

1.2 O ENTRE - LUGAR DO ESPETACULO E DA PERFORMANCE

“a arte gera mudanças na nossa maneira de perceber a realidade”

(John Cage)

Edições literárias contemporâneas, de acordo com Cunha (2007, p. 134), têm tratado a capa do livro não apenas como forma de proteger fisicamente a obra, mas também como possibilidade de revelar o seu conteúdo para além do título e do nome do autor ou da editora. Em textos de ficção, ainda segundo Cunha, a cobertura - que incluiria capa, contracapa e orelhas, ou até a complementação de guarda da capa, a sobrecapa - funciona como espaço informativo verbal e imagético em que podem caber breve apreciação crítica, resumo e trechos do texto, dados biográficos do autor, etc.

Esses espaços informativos e imagéticos são os paratextos que, conforme Genette “é aquilo que permite que o texto se torne um livro e seja oferecido enquanto tal para seus leitores e para o público de um modo geral” (GENETTE, 1997, p. 21). Apropriamo-nos desta concepção genettiana para esclarecer que no Brasil, a partir dos anos 50, seguiu-se a tendência editorial norte-americana, passando-se a considerar esse espaço uma sala de espera onde o leitor é levado a interpretar a capa como algo espetacular, parte integrante do texto, ou, pelo menos, existindo em consonância com ele, complementando-o e ampliando-o.

Para isso, os editores se valem da colaboração de artistas gráficos, hábeis em lidar com a imagem e a palavra, designers especializados nesse tipo de embalagem industrial e comercial. Afinal, para as editoras, um livro não é somente uma obra estética a ser fruída na relação direta do leitor com o texto literário, mas é ainda, antes disso, um produto que se deve anunciar na cadeia consecutiva do sistema literário. Em tal contexto, esse verdadeiro invólucro do objeto literário passa a ser, também, tratado como objeto estético. Há escritores que usam dessa prática, chegando a requintes formais tais que, muitas vezes, não se considera a capa como separada do miolo, mas formando com ele um objeto íntegro; ou seja, ainda que concebida noutra instância que não a da criação literária, a capa constitui-se, por essa via, parte integrante do livro-texto-literário.

Nesse universo espetacular, a capa da edição de 1992 de *Simulacros* é muito significativa, passando a ser um instigante objeto de análise no campo dos estudos comparados, já que pode ser considerada criticamente em relação à narrativa escrita, como parte constituinte da obra editada.

Como o objetivo desta seção não é a leitura crítica de capas de livros, nos restringimos apenas à análise da capa de *Simulacros*, como uma introdução ao assunto que será abordado mais a frente, justamente, porque o projeto gráfico desta capa particular nos dá permissão para isso.

Ocupando a quase totalidade do espaço, uma lona vermelha amarrotada presa por fios azuis enrolados a um andaime amarelo, sujo de barro e enferrujado, caída em uma das extremidades descortina uma parede de tijolos de várias formas e de cor cinza-creme, que mais se assemelham a um teclado de computador. No alto dessa composição vem o nome do autor seguido, logo abaixo, pelo título da obra, tudo envolto num tom de amarelo desbotado.

O conjunto desses diversos elementos, em possível apreciação da composição plástica, constitui-se em harmonia e coerência em sua integralidade: lona vermelha, andaime amarelo, teclas de computador acinzentadas, correspondem na estrutura visual a um instigante alerta.

Por trás de toda vida simbolizada pela cor vermelha que encobre um palco, o que se descortina é o espetáculo. O simbolismo da cortina é o do velamento, do maquiamento de uma realidade representada, simulada, ou seja, o espetáculo só existe para os espectadores que estão em frente ao palco encoberto pela cortina, enquanto que para os atores resta a performance, a colocação do espetáculo no palco.

A produção de espetáculos culturais é uma forma de proposição utópica; e, para Eduardo Subirats, é:

a representação de uma coisa; em segundo lugar, constitui sua réplica ou simulacro; por último a pretensão ilusionista que confunde a réplica ou o simulacro do mundo com sua realidade converte essa mesma realidade na ficção de um espetáculo. (SUBIRATS, 1989, p.59).

Para o narrador de *Simulacros*, no entanto, o espetáculo ficcionalizado apresenta uma outra dimensão, pois:

[...] Do contrário, não estaremos diante da realidade, mas de uma falsificação desta realidade. De uma ilusão ainda mais fantasiosa do que a própria fantasia, porque nesta última pelo menos não se pretende passá-la ao espectador como a realidade em si mesma. (SANT'ANNA, 1992, p.164).

Enquanto manobra suas ambições literárias por entre as seduções dos papéis de ator-escritor ou escritor-ator, o personagem Jovem Promissor começa a refletir sobre dois mundos: o real e o ficcional. JP já tem em mente a concepção de que o mundo ficcional é menos fantasioso e ilusório que o real, pois o mundo real, devido a todas as suas sensações, sempre quer convencer o espectador que a realidade é autônoma. JP, então, por um momento, começa a combinar sua vida auto-dirigida com a representação, ou seja, a ficção.

Nos limites do texto literário, de fato, toda vez que uma representação é apresentada no lugar de ou como sendo a realidade, esta se converte em espetáculo. Pior do que uma realidade espetacular seria a instituição dessa espetacularização pelos meios de comunicação de massa, criando celebridades do espetáculo; artistas e ícones famosos, que tem ou não a consciência dessa tendência da sociedade contemporânea à espetacularização, se apropriam desse viés para se promoverem e manipular as massas, sem se darem conta de que são fantoches usados pelo sistema.

Por sua vez, há escritores, artistas e intelectuais que possuem uma posição mais crítica a respeito do lugar que o espetáculo ocupa na sociedade e usam sua arte para representar o próprio modo de representação da realidade que nos é passada.

Sérgio Sant'Anna é um desses escritores, *Simulacros* nos remete a discussão sobre a produção do espetáculo à esfera da arte e ao modo como a sociedade os unifica como produto mercadológico. “A raiz do espetáculo está no terreno da economia que se tornou abundante, e daí vem os frutos que tendem afinal a dominar o mercado espetacular.” (DEBORD, 1997, p. 11).

Considerado em sua totalidade, o espetáculo sant'anniano é a representação ao mesmo tempo do resultado e do projeto político do modo de produção existente de uma época, pensado pela classe dominante, dominada, por sua vez, pelos militares.

Daí a maior parte da arte de protesto de fins dos anos 60 e início da década de 70 ressoar num vazio ideológico, provocando outros encaminhamentos para a arte, que não poderia de forma alguma relacionar-se à política, nem ao menos à reflexão intelectual, assim arte procurou usar a própria linguagem do espetáculo para atacar a indústria cultural no seu próprio ambiente, como assevera Sussekind:

Inconscientemente, contra a linguagem do espetáculo, utilizada pelo governo e capaz de roubar espectadores de comícios e encenações de protesto. Fingindo ignorá-la, entretanto, a arte de protesto falava no vazio. Com o Tropicalismo, ao contrário, a crítica à indústria cultural e às imagens arcaizantes ou desenvolvimentistas do país se dá no espetáculo, vira espetáculo. (SUSSEKIND, 1985, p.15,).

A partir daí se deu o surgimento de uma arte aparentemente sem ideologia, sem posicionamento político explícito, já que qualquer manifestação artística de caráter crítico era considerada subversiva pelos censores da ditadura militar.

A arte passou a dialogar com ela mesma. Ao invés de apenas receber o mundo na tela de uma televisão, a literatura passou a se apropriar desse recurso, primeiramente um tanto tímida, para depois, com toda a desenvoltura que lhe é própria, transformar a recém criada estética televisiva em espetáculo de reflexão intelectual.

Assim, passa a vigorar a idéia de que a obra de arte é uma transgressão, reforçando a presença do texto diferente, corrosivo, paródico, paradoxal, ou seja, espetacular, trabalhado para ser um pastiche da própria sociedade que o mantém. Desenvolve-se então, conforme Menegazzo “uma poética (no sentido etimológico de fazer) que impede idéias gerais, conclusivas, repetitivas e tipológicas, instituindo a diferença, o transbordamento” (MENEGAZZO, 2004, p. 65), mais do que a simples oposição: a poética do recorte, um dos elementos fomentadores da estética do espetáculo.

Nesse cenário pós-moderno construído por um processo de espetacularização da cultura contemporânea, anunciado por Subirats, quando muitas mudanças de ordem tecnológica, filosófica e psíquica transformam o modo do homem ver o mundo, é que está situada a narrativa de Sérgio Sant’Anna.

Essa irrealidade da existência humana, refletida no espelho de uma sociedade idiocrata de bens culturais massificados, transforma a narrativa de Sérgio Sant’Anna em espetáculo:

“Ô vovó, ô vovó. Ô vovozinha!” eu gritei, lendo na cópia *script* toda amassada que o dr. PhD me dera./ “Quem bate?”, perguntou lá dentro uma voz esganiçada. Àquela altura o lobo Canastrão já devia ter devorado a vovozinha. / Sou eu, Chapeuzinho.”/ “ Pode entrar, minha netinha.”/ “ A vovozinha está com uma voz tão mudada.”/ “ É que amanheci resfriada.”/ Etc.,etc., até que eu acertei com o trinco da porta e entrei no barraco. Acostumando meus olhos à escuridão, eu logo percebi um grande volume humano sob as cobertas, enquanto o risinho da Prima Dona, a vovozinha, vinha de baixo. Em cima, só aparecia o rosto do velho canastrão, com a mascara de lobo, a touca e os óculos da vovozinha. Eu também tinha vontade de rir, mas não ia estragar tudo do que já passara no parque (SANT’ANNA, 1992, p.90).

A cena está centrada na interpretação de um *script* pelos personagens-atores: Vedetinha como uma hiper-personagem que contracena com os demais personagens, todos dramatizando a cena em que Chapeuzinho vermelho entra na casa da vovó e encontra o Lobo mau, neste caso o lobo Canastrão. Jovem Promissor dirige toda a cena através da leitura do *script*, fazendo as demais personagens realizarem as ações narradas por ele; a cena é irônica porque o jogo entre ficção e metaficção acentua o efeito teatral da cena.

Não apenas recria uma história paralela àquela de Chapeuzinho Vermelho, mas produz uma ficção paralela à própria ficção ao introduzir no romance um personagem tri-partido, no qual ora atua, ora escreve, mas que continua sendo uma personagem de uma personagem de ficção que só existe dentro de um romance criado por um autor ficcional que precisa de uma personagem que escreva seu romance clandestino sobre um universo performático - experimental.

Para termos uma compreensão mais efetiva do que é uma narrativa performática precisamos conhecer as mudanças da narrativa através dos tempos. Embora se diga que a narrativa mais pura é escrita em terceira pessoa e que o discurso tende a ser a narrativa na primeira pessoa do singular, Barthes assevera: “a narrativa propriamente dita conhece dois sistemas de signos: pessoal e apessoal: estes dois sistemas não beneficiam marcas lingüísticas ligadas à pessoa (eu) e à

não-pessoa (ele)” (BARTHES, 1971, p. 50). Porém, isso não é regra, pois pode haver narrativas escritas em terceira pessoa, as quais, não passam, de fato, de um mascaramento discursivo, pois quem fala na verdade é uma primeira pessoa:

‘Ah, aquele velho debochado a babar no pescoço de Vedetinha.’ “Ah, como pode ela fazer isso comigo, logo comigo, Eu?’ ‘Estará ela gemendo, suspirando, sentido prazer?’ ‘Nunca mais vou te tocar, viu sua puta nojenta?’ Mas de repente, você também percebe que é essa ‘puta nojenta’ que o redesperta e fascina. Por que passou você a desejá-la agora tão violentamente? Terá você desfrutado o suficiente enquanto podia, enquanto ela era toda sua, só sua. (SANT’ANNA, 1992, p. 126).

Assim, diferenciam-se duas estruturas narrativas diametralmente opostas: narrativa tradicional chamada por Barthes de “narrativa pura”, marcada pela impessoalidade, e a narrativa discursiva marcada por atos de fala pessoal, assim sendo subjetiva. A unirem-se essas duas características, dentro de um único enunciado, nascerá o romance psicológico, “marcado por uma mistura dos dois sistemas, mobilizando sucessivamente os signos da não-pessoa e os da pessoa.” (BARTHES, 1971, p. 19).

Nesse trecho, Barthes pondera sobre as tendências literárias contemporâneas, tais como o *nouveau Roman*, que dissolveu o romance psicológico, transformando-o em discurso puro, em relato personalizado que se pensa e se sopesa no ato mesmo da elocução. Em termos puramente literários, a morte, tantas vezes anunciada, do romance psicológico, não pode causar-nos maiores preocupações.

É preciso desaparecer o romance enquanto representação para surgir o romance enquanto performatização, pois a crença no surgimento de uma nova narrativa, que ocasionará um novo tipo de romance, parece ser o movimento atual e incontestável da literatura, à uma ordem performativa, na qual a significação de uma fala é o próprio ato que a profere. “Tudo se passa aqui como se a literatura tivesse esgotados os recursos de seu modo representativo, e quisesse refletir sobre o murmúrio indefinido de seu próprio discurso.” (GENETTE, 1971, p.274).

Seguindo o panorama sobre as mudanças ocorridas na narrativa ao longo dos anos, observa-se que a pós-modernidade abriu caminho para um novo projeto de narrativa, um projeto que consiste num discurso que invade e tenta banir a narrativa descritiva, parecendo introduzir algo próximo ao *happening*, à experimentação, criando assim um lugar apropriado para o desenvolvimento de performances ficcionais. Sérgio Sant’Anna é um dos escritores brasileiros que apresenta essas características performático-narrativas em seus textos.

O projeto literário de Sérgio Sant’Anna é de uma literatura de experimentação, no sentido em que esse propõe a dessimbolizar o objeto, libertando a imagem de qualquer significado profundo, para situá-la na superfície enquanto simulacro, algo como arte de apropriação.

A narrativa sant'anniana desfaz o paradoxo estabelecido por Compagnon ao afirmar que “em Platão, na República, a *mimèsis* é *subversiva*” e que no outro extremo “em Barthes, a *mimèsis* é repressiva” (COMPAGNON, 2003, p.99).

A *mimèsis* Platônica era considerada *subversiva* por considerar que a poesia de caráter mimético colocava em perigo a união social da república, e por isso os poetas deveriam ser expulsos da cidade, pois sua “imitação está três pontos afastada da verdade.” (PLATÃO, 2004, p. 300).

Já a *mimèsis* moderna, que chamaremos de Barthesiana, é considerada *repressiva* por consolidar a igualdade nacional e os laços sociais com o povo “por estar ligada à ideologia da qual ela é instrumento.” (COMPAGNON, 2003, p. 99).

Repressiva ou subversiva, a *mimèsis*, por ser mal interpretada por Platão como imitação da natureza, sempre foi “a ovelha negra da teoria literária.” (COMPAGNON, 2003, p.102).

Aristóteles foi que reinterpreto a *mimèsis* como verossimilhança em relação ao sentido natural das coisas (*eikos*, o possível). Para ser reinterpretada novamente pelos teóricos modernos, como Barthes, pela verossimilhança em relação ao sentido cultural (*doxa*, a opinião).

“A reinterpretação de Aristóteles” foi “indispensável para promover uma poética anti-referencial.” (COMPAGNON, 2003, p.102), na qual compreendemos mediante a ele que a *mimèsis* não é um bloco monolítico: ela evolui conforme as diversas modificações das narrativas, da sociedade e da cultura.

Seguindo essa linha temporal, *Simulacros* apresenta uma outra configuração mimética, a *mimèsis* performática, por mostrar mediante um número invariável de performances como se arquiteta a linguagem, alocando esta obra no conjunto de narrativas contemporâneas experimentais, por conter certos tipos de traços literários característicos que compartilham a natureza da performance, recorrendo à acepção desse termo, em sentido amplo, no âmbito das artes plásticas e no campo político-social.

A *mimèsis* sant'anniana é considerada performática porque o espetáculo se faz diante dos olhos do leitor e das próprias personagens, é criada a partir de pressupostos absolutamente ficcionais e até como completo simulacro, deixando aparecer, porém as marcas de uma pulsão pessoal, tanto no que se refere à teatralização (de qualquer signo) e à ruptura com os padrões narrativos convencionais.

A exposição radical das personagens diante si mesmas, obrigadas a realizarem contra sua vontade encenações performáticas em público, saindo do espaço das personagens e invadindo o espaço da platéia, convidando ou constringendo o público a participar, em movimento proposital

de troca e de diluição dos papéis e do enquadramento, em peças cujo roteiro passará, doravante, a ser de responsabilidades compartilhadas:

“Mas seu guarda, o que foi que eu fiz?” “Atentado ao pudor”, ele disse, com um ar de importância, de autoridade. “É isso mesmo”, uma porção de gente concordou: “Atentado ao pudor”. Foi quando Prima Dona interveio. Até agora ela se mantivera afastada da confusão, como se não tivesse nada com aquilo. Ela chegou mais perto e disse: “É um filme seu guarda. Um documentário. O diretor, o cineasta Philip Harold Davis, pediu que a gente se vestisse de homem e eles dois de mulheres. Só para testar a reação do povo. O objetivo é verificar se as pessoas dessa cidade já são civilizadas o bastante pra não repararem em travestis...” (SANT’ANNA, 1992, p. 118).

O artista performático se despe das vestes de personagem e sai da posição de passividade para a de facilitador e interfere na narrativa fazendo aparecer a relação performática como um encontro de vozes.

Os atores dialogam com o público, expondo a eles as nuances de seu trabalho artístico, num encontro que tem regras próprias e que produz uma realidade específica, que não é mais a mera revelação de uma outra realidade latente, mas o desenvolvimento mesmo de potencialidades da subjetividade e da intersubjetividade dos participantes da performance.

A tarefa da *mimêsis* performática é uma tentativa de exibir rituais íntimos; a encenação de situações da autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado e a recuperação de comportamentos renunciados ou recalçados:

Morreu como sempre viveu: sem incomodar a ninguém, em apagada modéstia. Deixando prematuramente o mundo por julgar, erroneamente, que sua presença não era mais necessária ou devidamente apreciada [...]. O maior problema do Velho Canastrão era filtrar todas as situações e relacionamentos com as lentes distorcidas de sua tremenda carência afetiva. Enquanto isso sua alma era palco de intensos conflitos. (SANT’ANNA, 1992, p. 168).

Quando uma narrativa adquire a propriedade de transportar ao público leitor questões pertencentes ao espaço privado do teatro e da televisão, e conduz essas questões ao âmbito público da representação ficcional, dotando esses fatos e lugares de novos significados, estaremos diante de uma perspectiva que Graciela Ravetti chama de “performático-performativa, [isto] é o exame das propriedades que os fatos adquirem nesse transporte ao ficcional e ao público, de que maneira o que era, de alguma forma, experiência, passa a ocupar um lugar na ficção.” (RAVETTI, 2002, p. 47).

Contudo, em *Simulacros*, tudo ocorre tendo como experiência o próprio mundo ficcional, que joga essas experiências para além da ficção, para algo que seja talvez uma hiperficção, um mundo ainda mais fantasioso, mais ficcional que a própria ficção. Essa performance ficcional, funciona como um *no-limites* às elaborações ficcionais, como mandatos ficcionais devolvidos à circulação social, deformados, parodiados, desconstruídos, sofridos, tornando essas

narrativas um *trompe l'oeil*, convidativas para que os leitores continuem a efetuar as performances realizadas no romance sem se darem conta de que são imagens feitas com a intenção de levá-los a pensar que são reais.

A isso se acrescenta que em toda enunciação o sujeito-falante está comprometido com algum tipo de performance, ou ato performativo, que modifica e determina a relação entre os locutores, portanto considera-se performativa, ainda segundo Ravetti:

a narrativa que apresenta um cenário no qual um (ou mais) sujeito (s) aparece(m) em processos de atribuição 'de papéis' com referentes explícitos à realidade material, sendo, por isso, identificáveis, mas nos quais os comportamentos narrados (afinal trata-se de comportamentos sociais) são, no mínimo, transgressores quanto a norma social vigente. (RAVETTI, 2002, p. 49).

O poder performativo da narrativa de Sérgio Sant'Anna em *Simulacros* reside, por um lado, na faculdade que seu discurso tem de definir, com antecipação, a condição de existência dos sujeitos de uma dada sociedade.

No caso a sociedade brasileira da década de 60 e 70, momento em que Sant'Anna define, por exemplo, o que é efetivamente o latino-americano, representado principalmente na figura do Jovem Promissor, mas que também se espalha nas figuras de Vedetinha, Prima Dona e Velho Canastrão que fazem parte das personagens que somente atuam nas performances.

Essas personagens não têm papel criador na obra, são simplesmente caricaturas culturais, como, por exemplo, Vedetinha, que simboliza a sensualidade do teatro de revista e da pornô-chanchada, por isso o estereótipo do seu nome faz referência à vedete, figura frequente dessa manifestação artística.

Prima Dona, uma dama, uma senhora de meia idade, referência ao setor conservador da sociedade, seguida pelo Velho Canastrão marcado pelo estereótipo do fracasso que simboliza o homem degradado pela bebida, sem perspectiva e de baixa-estima, tanto que em dado momento da obra ele e dr. PhD simulam seu próprio suicídio.

Essas personagens atuam e seguem o contrato assinado com PhD, como uma espécie de exemplo da experiência, como forma clara de desenvolvimento das performances e o dr. PhD, figura emblemática, representa o domínio americano e sua influência na intelectualidade acadêmica e científica brasileira.

Temos, assim, a sociedade brasileira estereotipada no nome de cada uma dessas personagens. Como afirma o narrador, “Na crônica daquela casa não se escreviam pessoas, profissões, mas tipos, personagens, protótipos, estereotipados, a simularem papéis [...]” (SANT'ANNA, 1992, p.82). A passagem mostra a dualidade que essas personagens vão adquirindo no decorrer da obra, constituindo-se como elementos ficcionais a serem (re) inventados.

A determinação do discurso sant’anniano aliado a arte da performance cria obstáculos à possibilidade de assumir posições identitárias não condicionadas de antemão pelo dr. PhD representante do poder ou seja, impedindo atos de emancipação efetiva:

Um artista do perfeccionismo. Ele sabia que mais cedo ou mais tarde a gente se revoltaria, essa experiência toda tinha de acabar. Então ele resolveu planejar um último ato, um fim tão perfeito, que sua presença nunca nos deixaria. Ele nos faria prisioneiros do seu poder para sempre. Para sempre, viu, Vedetinha? (SANT’ANNA, 1992, p. 195).

Com o assassinato de PhD, a morte do autor, ocorre a quebra do contrato e, então, o poder deixa de ser encarado de uma forma explícita, objetiva para ser tratado na sua forma implícita, designada por Bourdieu como “poder simbólico”, característico do campo intelectual.

A *mimèsis* performática nada mais é que a representação da realidade de uma escritura programática, criando uma realidade discursivo performática, isto é, que mostra seu próprio processo de realização, elaborada como uma metapsicologia usada pelo dr. PhD como tratamento para resolver todos os problemas existenciais de suas personagens *performers*.

Tão completamente quanto possível expõe a natureza específica dessa experiência como jogo mimético performático entre a subjetividade individual e a intersubjetividade da personagem com relação a sua própria posição de simulacro.

Define-se com isso uma terceira *mimesis*, uma terceira forma de ver a realidade, gerada por uma especial e única dialética, decorrente do encontro das duas subjetividades no *topos* narrativo analítico. Sendo assim, a *mimèsis* performática se caracteriza por um discurso personificado de constelações de citações oriundas de outros discursos, de outros gestos. Daí, seu caráter de identidade instável, caricatural.

A condição para a ocorrência de uma *mimèsis* performática pode ser definida pelo tratamento preponderante, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na ação das personagens; e não somente na repetição estilizada, como citações.

A *mimèsis* performática pode ser definida pelo jogo que se estabelece entre a possibilidade de se servir das repetições naturalizadas, ou seja, as citações e sua capacidade simultânea de ocultar a artificialidade dessas citações.

Essas repetições naturalizadas são recodificadas pela *mimèsis* performática, que as traveste de máscaras narrativas retomando não apenas a idéia tradicional do texto fonte, a fim de desmascará-lo como uma condição fantasmática, como também pode citar outras vozes para atuarem, nos diversos tipos de cena:

Um anjo é um *estado*. Um *estado* que cheguei a pensar fosse eterno. Mas que depois, talvez por meu orgulho onipotente, começou a diluir-se. Para permanecer um anjo é preciso não estar consciente, nunca orgulhar-se disso. Talvez esta tenha sido a perdição de

Lúcifer e de Adão, doutor. Lúcifer e Adão acreditaram em seu próprio poder. (SANT'ANNA, 1992, p. 103).

Um texto, para ser chamado de performático, deve abrir mão de reiterar a posição do autor dentro da história. Descentralizando qualquer resquício autobiográfico é que será possível a pluralidade de vozes no texto, já que o ato performático tem como fundamento lançar à desconfiança o enredo que encena.

E, na verdade, salvo se reduzirmos toda a linguagem a performances, em que sentido ela pode copiar o real? Tudo o que Sérgio Sant'Anna pode imitar é a linguagem: isso parece evidente, já que “simulacro” pressupõe simulação, representação do objeto reproduzido, tendendo a suplantar o real e, nessa tendência, expõe-se demasiado, levando contraditoriamente à ocultação e à opacidade. Daí o porquê do nome do romance vir no plural, pois a obra constitui-se de uma narrativa permeada por pequenas peças teatrais, simulações dirigidas por PhD. Jovem Promissor, o narrador de *Simulacros*, tem consciência desse processo, e revela desde o início sua adesão à simulacrização:

E como libertar-mos totalmente do que somos? Aliás, como saber com exatidão o que somos depois que tudo isso começou? Talvez um pouco mais tarde, quem sabe, à medida que o método bolado pelo dr. PhD vá progredindo. (SANT'ANNA, 1992, p. 7).

A condição de existência da performance é a relação ambígua que mantém com o clássico ‘*mise en abyme*’, observando que em primeiro lugar, as personagens não são realmente personagens, mas uma invenção do dr. PhD. Em segundo, ao representarem os diversos papéis elas deixam seus papéis atuais de personagens de um romance para serem as personagens das performances, ou seja, das pequenas peças teatrais, criando um emaranhado de ficções, um simulacro de simulacro.

A ambivalência da *mimèsis* performática reside na indefinição do seu papel enquanto ruptura ou confirmação dos valores estabelecidos pela cultura de massa. A decisão quanto a isso fica nas mãos de quem termina o ato: entender a *mimèsis* performática como a confirmação performativa da realidade mimetizada ou como postura crítico-reflexivo que se vale da teatralidade narrativa que relativiza uma atitude de protesto ou resistência. No entanto, esse jogo de cena baseado na ambigüidade também pode abrir brechas para uma reflexão a respeito do que seria a realidade.

A dubiedade da *mimèsis* performática se inspira na vocação baudrillardiana que diz que uma coisa sempre significa outra, transformando a realidade cotidiana numa sobreposição de várias outras realidades possíveis, das quais Sérgio Sant'Anna por intermédio da performance, apropria-

se para criar desse impasse a sua própria realidade. Essa nova *mimèsis* trabalha como um filme em negativo, ou seja, leva o leitor a recusar a antiga *mimèsis* factual:

E a ingenuidade de acreditar em algum sentido imanente para o mundo para apostar em uma conturbação formal que consistiria em levar o leitor à casa das máquinas da representação romanesca visando desautomatizá-lo pela linguagem. (AZEVEDO, 2007, p.133).

Isto faz a linguagem gerar, em nosso entender, um efeito *matrix*, que através do jogo de simulacros, da sobreposição de realidades desliga o leitor do universo controlado pelo *mass media*.

1.3 O ENTRE - LUGAR DO SIMULACRO E DA REALIDADE

“Como não havia nada que ver viam-se as palavras... e foi como se as palavras criassem a realidade” (Sant’Anna)

A sociedade da comunicação tenta formar sua identidade nas possíveis e instáveis mudanças acarretadas pelo seu próprio processo de desenvolvimento cibercultural, considerando que o homem moderno, como vemos assinalado nos livros de história, carregou consigo a descrença de uma perspectiva pessimista acenada pelo seu próprio processo de industrialização. O Homem pós-moderno aprendeu a viver com esse falso otimismo vinculando-o ao seu racionalismo informatizador.

Essa perspectiva pós-modernizadora de simulação, que, como assinalam pensadores como Baudrillard, por exemplo, sempre esteve atrelada à “perda da comunicação que induz esta sobrevalorização no simulacro, com fins dissuasivos, os de curto-circuitar antecipadamente toda a possibilidade de comunicação (precessão do modelo que põe fim ao real)” (BAUDRILLARD, 1981, p. 105). Tal perspectiva atinge, na era da cultura de massa, o seu ponto de sombria exaustão, com a reprodução em massa de realidades criadas para entorpecer o senso crítico e satisfazer ao mesmo tempo o desejo de mudança, frustrando o homem pós-moderno, que parece ter assumido a passividade do conformismo.

A busca nostálgica do passado e a ilusória satisfação de todos os desejos são signos ideologizados.

Esses signos se alimentam dos aparelhos de televisão desenvolvendo uma sociedade hiper-consumista, conseqüência do novo jogo em que as mercadorias produzidas precisam ser consumidas para serem instantaneamente substituídas e novamente consumidas.

Assim, para garantir a sobrevivência do próprio sistema de consumo são criados novos lugares de consumo, hipermercados feitos para massificarem ainda mais a nova realidade representada como Baudrillard aponta:

O hipermercado parece-se com uma grande fábrica de montagem [...] e os objetos já não têm aí realidade específica: o que é preponderante é a sua disposição social, circular, espetacular, futuro modelo das relações sociais. (BAUDRILLARD, 1981, p. 99).

O mundo real se desmaterializa, converte-se em signo; em simulacro. O consumidor compra a imagem do produto que é transmitida pela mídia, não o produto em si; o consumidor se hiper-realiza no status ilusório, ou seja, no simulacro de poder que a mídia incorpora em certos

produtos. Esse traço é tão representativo, que um grande número de pessoas, por exemplo, importa-se mais com uma fotografia ou com um vídeo do que com a beleza da paisagem real.

Os meios de comunicação de massa e, aliás, notadamente, a televisão, atua como um poderoso mecanismo de reforço de um comportamento, denominado, por Proença de “comportamento heterodirigido, isto é, conduta em que cada individuo pauta seus gestos pelos outros, num conformismo sistemático”. (PROENÇA, 1988, p. 36).

Daí o papel massificador da televisão, mais, especificamente, emissoras que usam suas telenovelas, e seus tele-jornais para ditar e conduzir os novos padrões ideológicos que os aparelhos ideológicos de estado⁷ precisam entronizar na classe dominada gerando um público consumidor em todos os seus aspectos; lingüísticos, comportamentais, sensoriais, cognitivos, ideológico de moda e de consumo.

Por ter consciência deste hiper-consumismo, dessa vontade de não se aceitar, ou seja, de se projetar no outro, o personagem de *Simulacros*, dr. PhD, em uma experiência única, promete realizar todos os desejos de seus seres humanos simulacrizados; assim consegue fisgar cada um deles pelo pé:

O dr. Phd me disse que eu seria uma espécie de artista [...]. A mim ele disse que prometia muito, inclusive como escritor. Daí o nome: Jovem Promissor [...]. O dr. PhD havia fisgado cada um pelo seu desejo mais recôndito, eu pensei. Prima Dona sempre quisera ser alguém, ter uma posição na sociedade. Quanto ao Velho Canastrão, ele fora contratado num botequim. O dr. PhD prometera tirar o Velho Canastrão do vício e da lama para transformá-lo num velho respeitável, com família e tudo. O Velho Canastrão era um bêbado solitário depois de trinta e cinco anos de serviço público. O dr. PhD prometeu-lhe um lar onde ele descansasse para o resto dos seus dias. (SANT'ANNA, 1992, p. 96).

O fragmento ilustra bem o enredo do romance, que explora a situação de quatro personagens contratadas por PhD, um doutor norte-americano que vai dirigir e conduzir esses atores em seus simulacros, fazendo-os interpretarem várias performances diferentes, ocasionando com isso uma confusão, tornando suas identidades flutuantes.

As performances, ou seja, as representações são arbitrárias, pequenas simulações de peças teatrais impostas, que têm para o dr. PhD o objetivo de criar, por meio das personagens, outras realidades possíveis, através de uma diversidade de simulações, baseadas “...na imagem, na imitação e no fingimento. E por fim na informação, no modelo, na hiper-realidade como objetivo de controle total.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 151).

⁷ *La Pensée*. número 151, pp. 3-38. Empregamos aqui o termo aparelho ideológico no sentido em que o emprega Althusser, no artigo “Idéologie et appareils idéologiques d’Etat”.

De fato, as personagens desse romance de Sérgio Sant'Anna são como Golems⁸, ou seja, são seres sem autonomia, são uma massa amorfa sem forma, sem vontade própria guiados, ou melhor, manipulados como marionetes por um ser culturalmente “superior”, dr. PhD, que os vê como simulacros ambulantes, pessoas sem características próprias, ou seja, autômatos, que depois da morte do seu mestre, ficam sem seu controle e não sabem como interagir com o mundo, como a própria personagem JP pondera:

Como um autômato inconsciente, eu fui descendo as escadas do hospital. Eu queria chegar logo às ruas da cidade, queria andar por essas ruas, perder-me nelas, sumir para algum lugar no mundo onde eu pudesse esquecer-me daquele sorriso, esquecer-me de tudo. (SANT'ANNA, 1992, p. 223).

E por serem apenas meros simulacros, inconscientes do que são ao certo, e como o próprio fragmento deixa claro, “autômato inconsciente”, essas personagens podem sempre admitir inúmeras faces, desde padre a personagem de Chapeuzinho Vermelho, de Jovem Promissor a escritor do que ocorre dentro da casa onde as performances, ou seja, as experiências do dr. PhD são realizadas.

O dr. PhD, aliás, é a única personagem consciente de tudo que ocorre na narrativa, mas não deixa de ser um autômato de Sérgio Sant'Anna: embora personagem consciente dos simulacros representados no romance, é inconsciente da sua posição como co-autor de Sant'Anna, pois o dr. PhD também foi construído a partir de um emaranhado de simulacros conectados propositalmente à sigla de seu nome.

Analisar, então, o romance *Simulacros*, de Sérgio Sant'Anna, é sempre se lançar em um universo no qual as fronteiras entre realidade e ficção são quase imperceptíveis, com um limite muito tênue entre uma e outra, limite, esse muitas vezes, inexistente.

Essa fronteira, ou essas diversas faces de uma realidade representada pela ficção que é assumida pelas personagens, tem ligação direta, como já mencionamos, com o título da obra, *Simulacros*, que por si só revela uma grande possibilidade de interpretações, já que as definições e especulações sobre essa palavra permeiam boa parte da filosofia humana de Platão a Baudrillard.

Até o próprio Sérgio Sant'Anna ousou definir algo sobre o simulacro e conseqüentemente sobre suas personagens: “Na crônica daquela casa não se escreviam pessoas, profissões, mas tipos, personagens, protótipos estereotipados a simularem papéis...” Nessa perspectiva, compreende-se que estão misturados na obra questões tipicamente trabalhadas em

⁸ *Golem* designa algo sem forma e imperfeito um autômato. (Cf. NASCIMENTO, 2004, p.40)

outras mídias, tais como o conceito de performance, de instalação, de representação, de lugar, de identidade, de espetáculo, ou seja, o próprio simulacro.

Diante desses fatos entendemos que o simulacro é algo duvidoso que beira o limite entre o real e o ficcional, não é um simples fingimento, mas a representação, a simulação de algo que não se sabe ao certo se é real, mas que também não é possível dizer que não o seja. Isso é observado nas primeiras páginas que abrem o primeiro capítulo do romance quando Jovem Promissor e Vedetinha encenam a primeira performance de ir da Rodoviária à Sapataria Atômica de mãos dadas, estando ele simulado como padre e ela representada como uma mulher sensual:

Mas vejamos: eu, JP (Jovem Promissor), devia sair de padre. E o dr. PhD sabia perfeitamente que eu detestava sair de Padre. Mas todas as vezes que ousávamos discutir suas ordens o dr. PhD acena sorridente com o contrato. Ali está uma cláusula que nos ameaça com severas multas e castigos, se não cumprimos o combinado. (SANT'ANNA, 1992, p. 07).

O fragmento é irônico ao mostrar a figura do dr. PhD acenando para suas cobaias com o contrato na mão, caracterizando com isso uma manipulação por intimidação, bem no estilo Greimasiano. Nesse caso, observa-se, em primeiro lugar, que Jovem Promissor não é realmente Jovem Promissor, mas uma invenção de dr. PhD. Em segundo, ao representar o padre ele deixa de ser JP para ser padre, criando um emaranhado de ficção, um *'mise en abyme'*, ou seja, um simulacro de simulações.

Então, não se trata de fingimento, mas de apropriação de uma identidade: a personagem JP abandona a sua pessoa "real" anterior ao contrato, para assumir a identidade de Jovem Promissor e todas as performances que essa nova identidade vai lhe propiciar.

A questão das identidades é tratada dentro da obra com complexidade porque, ao se partir de uma definição que no romance toma empregos cada vez mais fluidos, sem contornos definidos, que vão do sociológico ao antropológico, do político ao cultural, do literário ao existencial, encontramos sempre problemas que referem-se às visões simuladas que negam a possibilidade de se conceber a existência de uma identidade fixa.

Essa questão está relacionada com a questão pós-moderna da identidade e do sujeito. É preciso ressaltar que em *Simulacros* a questão da identidade como já dissemos aqui, é sempre algo flutuante, que tangencia muitas vezes o real, mas que não o é por completo.

No romance, o que há, cada vez mais, são identidades plurais, ou ainda, identificações, que teriam o caráter provisório de um constante devir. E não poderia ser de outra maneira como um romance pós-moderno, *Simulacros* possui todos os elementos dessa pós-modernidade.

Suas personagens se constituem de uma verdadeira mistura de identidades, não sendo possível se quer falar a qual identidade as personagens retornariam após a morte de dr. PhD, o que o excerto deixa claro:

“Eu gostaria muito, JP. Eu até me sinto outro depois do suicídio e da temporada que passei no túmulo. Então vocês podem me chamar de Arlindo, meu antigo nome. Ou não me chamem de nada. Eu queria me sentir livre até do nome. Me chamem simplesmente de *Homem*. Do mesmo modo que se pode chamar um cachorro simplesmente de cachorro. Ou então me chamem de *velho*, para não confundir com Jovem Promissor.” “Também o Jovem Promissor morreu”, eu disse. “Morreu com a morte do dr. PhD.” (SANT’ANNA, 1992, p. 195).

Estas encenações, esses simulacros são reveladores porque assinalam o estatuto de toda negatividade das identidades que se vão perdendo ao longo do romance. As personagens se diluem. No caso de Velho Canastrão verifica-se a busca pelo nada existencial, com o qual a personagem tenta quebrar o círculo vicioso da sua existência, da sua flutuação enquanto próprio simulacro.

Já no caso de JP, esgotado por uma ou outra razão, sua personagem não terá outra solução senão a busca de uma nova identidade, ou melhor, de um novo simulacro de identidade, ressuscitando artificialmente, por alucinações, o antigo simulacro de PhD, encarnado em seu próprio filho:

Estas ultimas frases que culminam com a descrição do sorriso de uma criança recém-nascida. Um sorriso ao mesmo tempo puro e cínico, inteligente, ingênuo, debochado. Um sorriso que era principalmente herdeiro dele, dr. Philip Harold Davis. O sorriso do dr. PhD. (SANT’ANNA, 1992, p. 224).

Sérgio Sant’Anna se vale de mecanismos advindos de outras mídias para criar os simulacros que se apresentam na obra; instalações, figurações, performatizações, minimal art, land art e bricolagem, fundem-se à sua narrativa que ora se apresenta como romance, ora como teatro, criando o cruzamento entre o discurso teórico e o discurso ficcional, criando com isso mais uma faceta inesperada do autor, que mesclando esses dois discurso de forma totalmente imbricada, para aflorar no plano da expressão os cruzamentos de todos os lugares possíveis expressos no romance. Por meio desse recurso Sant’Anna cria um ambiente híbrido propenso ao simulacro.

Percebemos que em toda a obra de Sérgio Sant’Anna suas personagens são conduzidas à exploração máxima do que o título de seu romance sugere. Estão ali diversos elementos que conduzem o leitor a pensar o que vem a ser o simulacro e quais as suas possibilidades. Ao contrário do que Baudrillard pondera “Do mesmo tipo que a impossibilidade de voltar a encontrar um nível absoluto do real é a impossibilidade de encenar a ilusão. A ilusão já não é possível porque o real já não é possível.” (BAUDRILLARD, 1981, p. 31).

Em Sérgio Sant'Anna vemos que é possível sim encenar-se a ilusão, tanto o é, que *Simulacros* não passa de um conjunto de falsas realidades, de ilusões. É todo o problema político da paródia, da hiper-simulação ou simulação ofensiva e do pastiche, enfim, o próprio simulacro.

Nota-se que a flutuação de papéis assumidos pelas personagens remete a esse novo modo de ver o sujeito pós-moderno como um ser não especializado, confuso, mesclado, ambíguo, híbrido, sem limites, transgênero, sem profundidade, sem comunicação, acarretando com isso um sujeito atormentado pela constante carga de informação despejada pela mídia em doses homeopáticas, geradoras de uma evidente perda radical do sentido de realidade. Para Baudrillard:

A informação é cada vez mais invadida por esta espécie de conteúdo fantasma, de transplantação homeopática, de sonho acordado da comunicação. Imensas energias são gastas para manter este simulacro, para evitar a dissimulação brutal que nos confrontaria com a evidente realidade de uma perda radical do sentido. (BAUDRILLARD, 1981, p. 105).

Ao analisarmos o romance *Simulacros*, notamos que a proposta feita por Sérgio Sant'Anna se liga diretamente à simulação, à teatralização, à representação e em especial ao simulacro. O que não deixa de estar completamente de acordo com a concepção que Baudrillard nos oferece de simulacro:

O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando - e pode ser produzido um número indefinido de vezes a partir daí. Na verdade, já não é o real, pois já não está envolto em nenhum imaginário. É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera. (BAUDRILLARD, 1981, p. 8).

Se Sant'Anna foi ou é um leitor de Baudrillard, se Sant'Anna concebeu *Simulacros*, como forma de romancear os conceitos teóricos presentes em *Simulacros e Simulações* isso não é pertinente para o nosso trabalho.

O que é pertinente para o nosso estudo e para a nossa análise é a concepção que Sérgio Sant'Anna tem do conceito de simulacro e à partir dessa concepção como ele trabalha o conceito de simulacro dentro do romance homônimo, pois já no início da obra ele deixa claro para suas personagens-atores que elas deverão se comportar como personagens, ou ainda como simulacros:

O dr. Philip Harold Davis disse que nos comportássemos como os personagens. Que sentíssemos e fizéssemos exatamente o que eles deveriam sentir e fazer em determinadas situações. Só que as situações muitas vezes eram imprevisíveis. (SANT'ANNA, 1992, p. 07).

Neste fragmento podemos constatar que dr. PhD deixa bem claro que não se trata de uma simples peça, mas de uma reformulação da vida das personagens, para a vida de atores.

A partir do momento que assinaram o contrato deixaram de ser o que eram para se transformarem em simulacros, com toda a carga simbólica que o termo simulacro carrega consigo, não como fingimento de ser algo que não exista, mas como apropriação e mutação de tudo o mais que for proposto como possível de existir, como simulação.

A exemplo disso, a excessiva mudança de plano na narrativa da obra é um forma de se ver a própria idéia de simulacro, os vários papéis assumidos pelos personagens. A exemplo de Prima Dona, que altera seus papéis de solteirona, de bruxa, de lésbica e de rainha. Diversos planos “se imbricam, se superpõem, se misturam, se fundem”. (SANTOS, 1999, p. 45). O próprio Sérgio Sant’Anna trata dessa questão em entrevistas:

Eu, guardadas as devidas proporções, só posso ser o co-autor de uma experiência que me atravessa, sempre como linguagem, usada para relatar uma história ou não. Pois às vezes penso que não sei contar histórias - até por limitações minhas - e sim conto um modo de como narrar uma história. (SANT’ANNA, entrevista, 2007).

Assim, nesse fragmento Sérgio Sant’Anna esclarece que em *Simulacros* a narrativa funciona, “em circuito fechado, como um *logro*.” (BAUDRILLARD, 1981, p. 105), em toda a obra as personagens sant’annianas são conduzidas a exploração da carga simbólica que o título do romance carrega consigo.

No título *Simulacros* estão inseridos diversos elementos que nos levam a pensar o que vem a ser o simulacro e quais suas possibilidades. A obra cruza os discursos da representação teatral com os diversos lugares da teatralização do cotidiano, da espetacularização da simulação, gerando uma enormidade de questões na mente do leitor tais como semelhança, aparência enganosa, logro, trailer livre, auto-prefaciação, autoria e performatização mimética.

Todas essas questões podem ser possíveis, já que Jameson as trata como uma relação entre simulacro e realidade:

O que já chamei de simulacro, cuja função preliminar está em efetuar o que Sartre chamaria de *desrealização* de todo o mundo circundante da realidade cotidiana. Aquele momento de hesitação e de dúvida, quando nos perguntamos se essas figuras de poliéster estão vivas e respiram, tende a se voltar para os outros seres humanos reais que se movem a nosso redor no museu e transformá-los, por um breve instante, em simulacros mortos, apenas pintados com as cores da vida. Desse modo, o mundo momentaneamente perde sua profundidade e ameaça se tornar uma película brilhante, uma ilusão estereoscópica, um apanhado de imagens cinematográficas sem nenhuma densidade. Mas será que essa experiência é hilariante ou aterrorizante? (JAMESON, 2002, p.58).

Quando lemos o fragmento de Jameson a respeito das esculturas de Duane Hanson, as imagens traçadas por ele nos auxiliam a querer compreender melhor a obra *Simulacros*. Quando nós, como leitores nos deparamos com uma história organizada totalmente na idéia do ‘*mise en abyme*’, em perspectiva na qual um autor cria um co-autor, que por sua vez contrata um grupos de

pessoas para atuarem em suas performances, onde esse co-autor escolhe um dos seus atores-personagens para representar o papel de autor de um outro co-autor, que ficará encarregado de relatar todas as performances em um livro.

A sensação de estranhamento e fascinação é direta, mas, no decorrer da obra essa sensação é substituída por uma “intenção imaginária-ficcional” de desrealização da realidade ficcional, e que a narrativa torna-se tão próxima da realidade, que depois da morte do dr. PhD e do nascimento de Felipe, filho de JP, o limite entre ficção, representação e realidade se misturam cada vez mais e as sensações dos fatos “científico-experimental” provocados por essa intenção imaginária ficcional repercutem tanto nas personagens como também em nós leitores.

As sensações dessa experiência de ausência de limites têm o seu clímax quando JP termina o seu livro e o dedica a Felipe, que, coincidentemente, é o mesmo nome que aparece na dedicatória da obra *Simulacros*.

Essa experiência que Sérgio Sant’Anna faz o leitor passar, valendo-nos das palavras de Jameson é “hilariante e aterrorizante” (JAMESON, 2002, p. 58), por que leva o leitor a perceber que ele foi também um dos atores dessa história, que acabou se revelando em flashback.

Percebemos, então que a realidade é um conceito criado por nós para tentarmos explicar os fenômenos que acontecem a nossa volta, um mundo de fantasias e carnavalizações⁹. O palco carnavalesco, segundo Bakhtin, é o da vida privada, daquilo que é comum a todos os homens, aquele em que não há regras, tudo é permitido, inclusive o grotesco, o obsceno, ao contrário, justamente, do que apregoa a cultura oficial cerceadora.

Em *Problemas da Poética de Dostoievski*, Bakhtin trata das categorias da carnavalização que são o *livre contrato familiar*, a *excentricidade*, as *méssalliances* e a *profanação*. Através disso, compreendemos que os personagens de *Simulacros* são carnavalescos e alegóricos marcados pela excentricidade, representam tipos determinados, não podendo ser o que realmente são ou aquilo, porque se valem da estratégia do mascaramento. Segundo Bakhtin, a carnavalização “*permite que se revelem e expressem - em forma concreto-sensorial - os aspectos ocultos da natureza humana*” Bakhtin (1997, p.123). Portanto, a carnavalização abarca um conjunto de metamorfoses, de travestimento, de afirmação do cômico, de fantasia e inventividade, e em meio a tudo isso é possível verificar ainda o ritual, tipicamente carnavalesco de coroação e destronamento, no qual se dão as mudanças e transformações, que terminam por assombrar nossas certezas a respeito do que é real e do que é simulacro.

⁹ BAKHTIN, 1999, p. 73

Portanto, em *Simulacros* o autor propõe uma construção intencional que relaciona teatro e narrativa, jogando com questões que dizem respeito à realidade e ficção, com performance e espetáculo, com teoria e narrativa, real e hiper-real.

Sant'Anna cria um ambiente propenso a essas discussões, jogando com as possibilidades de criação de um mundo regido, não por leis físicas, mas apenas a partir de jogos teatrais. Como diz Baudrillard “por detrás desta encenação exacerbada da comunicação, os *mass media*, a informação em *forcing* prosseguem uma desestruturação do real” (BAUDRILLARD, 1981, p.106), através da representação e do simulacro, misturando a narrativa que também é um simulacro.

PARTE II

2. CRUZAMENTO DE DISCURSOS

“Ler é produzir por demonstração relações num texto”

(Jean Ricardou)

Durante muito tempo o prefácio cumpria a função estética ainda que de forma mais esporádica e desigual para o enquadramento do texto num todo orgânico que é o da obra literária, com projeção pública e propósito de pervivência cultural e confirmava também a sua importância para o mecenatismo. Deste modo, Baudelaire usa desse recurso paratextual para dedicar *Lês fleurs du Mal* a Théophile Gautier.

Percebe-se que com o passar dos anos essa concepção foi mudando e o prefácio foi cumprindo outras funções, “no século XVII, porém, era variável a sua relevância respectiva, em termos históricos, e naturalmente diversos se tornaram as suas funções, no enquadramento do texto”. (REIS, 1999. p.217).

De função mecenática, o prefácio passa a ter uma função efetiva, dedicado à mulher e a família, em termos de escola ou de geração. Partindo desse ponto, o prefácio é considerado, segundo Genette um paratexto apontando para o fato de que o paratexto evolui constantemente, de acordo com o período histórico, contexto cultural e gênero literário.

Talvez isso explique por que alguns escritores contemporâneos passaram a usar este recurso paratextual para desempenhar uma outra função, diluído na narratividade, criando uma literatura híbrida composta de uma sucessão de novos estados e novas transformações responsáveis pela produção de novos sentidos, criando assim um híbrido entre a teoria e o texto ficcional. O que chamo de estética da auto-prefaciação:

Tem razão, eu não gostaria de ninguém teorizando sobre minhas narrativas em meus próprios livros. E o tal "discurso teórico" que você vê dentro das narrativas, na maior parte das vezes, é algo um tanto poético e às vezes nada sério. Em alguns livros, inclusive no passado, eu pus textos meus antecedendo os livros propriamente ditos. Como em *Breve História do Espírito, a Invocação do demo pelo contista de província, [O discurso sobre o método]*. É, digamos, uma pré-ficção, um modo de eu mesmo prefaciá-me, embora a palavra exata não seja bem essa. Algo como um trailer livre, talvez. (SANT'ANNA, entrevista eletrônica, 2007).

2.1 O ENTRE - LUGAR AUTO-PREFACIADO E O TRAILER LIVRE

“... nada está completamente dito, estamos sempre no amanhecer da linguagem”.

(Leyla Perrone-Moisés)

Neste capítulo iremos enfatizar a presença do pastiche¹⁰, da ironia e do jogo da metaficção na obra de Sérgio Sant’anna. Chamaremos estética da auto-prefaciação ao trabalho experimental que busca construir a narrativa a partir do cruzamento de dois discursos: o ficcional e o crítico-teórico-literário.

“Híbrida”, impura, no sentido de não homogênea, como apregoa Coser, (2005, p.165), a obra de Sérgio Sant’Anna vem desconstruir, desmistificar, desmascarar ilusões e tabus, conceitos, preconceitos e condicionamentos, numa abordagem de temas e problemas sóciopolíticos e culturais, fazendo emergir através de diferentes níveis os silêncios e as omissões, gerando, portanto, ambigüidades.

Sérgio Sant’Anna desmonta a linguagem para remontá-la em sua narrativa com uma intencionalidade irônica e surpreendente. Desse modo, o narrador de seus romances passa a brincar de gato-e-rato com a linguagem tornando seus textos sofisticadas aventuras intelectuais, cruzando imperceptivelmente dois discursos dentro do mesmo enunciado: o crítico-literário e o ficcional.

O discurso crítico da teoria literária confrontado com discurso ficcional, no qual, ambos adquire uma forma de “prefácio do autor”, o que denominamos de auto-prefaciação ou discurso auto-prefaciado, ocasionando uma crítica interna no interior da própria obra gerando um efeito poético inusitado:

E, portanto, quem parte do princípio de que está sempre mentindo já se encontra bem mais próximo da verdade... “Para concluir, eu reafirmaria que a baba do Velho Canastrão adquire em meu relatório a força misteriosa e insuspeitada dos atos gratuitos e não passíveis de prova”. E o ato de babar é um daqueles momentos fugidios em que uma pequena massa líquida percorre um determinado espaço, jamais chegando a fixar-se em momento algum deste percurso. Sem fixação não se pode falar numa realidade radical. A realidade é sempre a fixação de uma imagem na mente de um observador, fixação esta que eu reafirmo - e espero ter provado-ser arbitraria. (SANT’ANNA, 1992, p.60).

É justamente nessa reflexão sobre o ato de escrever que se pode perceber a presença do jogo e da ironia, ingredientes da auto-prefaciação.

¹⁰ **Pastiche** é definido como obra literária ou artística em que se imita grosseiramente o estilo de outros escritores, pintores, músicos, etc. O pastiche pode ser visto como uma espécie de colagem ou montagem, tornando-se uma paródia em série ou colcha de retalhos de vários textos. Nem sempre é grosseiro, como demonstra o romance *Em Liberdade*, de Silviano Santiago, que é pastiche do estilo de Graciliano Ramos.

O recurso paródico¹¹, presente na meta-ficcionalização, gera também um efeito de subversão na exposição de dramas sociais. De certa forma, ao recorrer a essa multiplicidade de recursos poéticos, o narrador sant'anniano investe contra os gêneros tradicionais, pois nem os inclui totalmente, nem ao menos os exclui, mas sim os desconstrói, auto-prefaciando-os para espetacularizá-los experimentalmente. Como aponta Silverman:

Os contos de Sant'Anna são imbuídos de certas constantes como introspecção movimento circular e amplo comentário social ao passo que os romances se distinguem notadamente por entonações cômicas e **autobiográficas**. Seus enredos estão baseados ou no ramerrão da vida diária (urbana), ou inversamente, em alguma forma de romântico escapismo. (SILVERMAN, 1981, p.278, *grifo nosso*).

Do mesmo modo que alguns fazem imitações segundo modelos e atitudes, uns com arte, outros levados pela rotina, assim também, Sérgio Sant'Anna imita por meio da experimentação harmônica de diversas linguagens.

Essa mistura de gêneros; teatro, literatura e crítica causam uma diversidade notável no interior da obra *Simulacros*, marcada pelo exercício híbrido da experimentação e da crítica, que faz os leitores pensar a literatura fora do ponto de vista dos gêneros tradicionais, para um novo âmbito, o âmbito da escritura:

Desde o fim do século XIX, os escritores revelaram uma acentuada tendência à autocrítica. Desde então, a obra literária tem-se tornado, cada vez mais, uma reflexão sobre a literatura, uma linguagem que contém sua própria metalinguagem. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. XI).

Assim, afastando-se do cânone tradicional ou pouco preocupado com canonizações ou definições, como ele mesmo afirma em entrevista concedida por e-mail: “Eu não quero definir minha poética, estou escrevendo coisas novas, abrindo caminhos, não é momento de definições”. (SANT'ANNA, entrevista eletrônica, 2007).

Entendemos que não é o papel do escritor abrir uma discussão pormenorizada para definir qual é a sua poética ou como é a sua estética, esse papel cabe ao crítico, porém, essa “distinção entre escritor e crítico existia enquanto se distinguia *escrever* e *ler* como duas atividades separadas” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. XIII). Atividade essa, que hoje ficou tão próxima, que obra literária e trabalhos de crítica literária se tornaram, quase um só.

¹¹ **Paródia** é um processo de intertextualização, com a finalidade de desconstruir um texto. Seu objetivo é adaptar a obra original a um novo contexto, passando diferentes versões para um lado mais despojado, e aproveitando o sucesso da obra original para passar um pouco de alegria. A paródia pode ter intertextualidade

É o aproveitamento de conceitos e conhecimentos como esse retirado em Leyla Perrone-Moisés, que nos ajudaram a explicar algumas das questões encontradas em *Simulacros*, que trataremos nessa segunda parte de nosso trabalho.

E ao mesmo tempo em que inventa, reapropria e desestrutura as formas literárias, Sérgio Sant’Anna mescla gêneros, privilegiando uma linguagem predominantemente reflexiva que se desenvolve no sentido de desmontar a própria arquitetura narrativa, com o que ele questiona o papel do real na literatura contemporânea.

Simulacros volta-se para si mesmo, ou seja, Sant’Anna teoriza sobre sua própria narrativa utilizando-se a auto-prefaciação para criar um anteparo que nos ajuda a visualizar as linhas de fuga de seu trânsito ficcional e nos faz compreender a nossa própria realidade.

Uma primeira observação a ser feita sobre a narrativa desse carioca recai sobre a conotação tensa e ambivalente que a recobre e cuja efetividade supera o apaziguamento implícito na noção de cruzamento discursivo. Sendo assim, falamos de formas cruzadas de discursos, como no exemplo a seguir:

“Então está certo, JP. Esqueça o ‘realismo’ e esse negócio de ‘meia hora’. Vamos falar da temática. Há uma riqueza temática muito mais encontrável nos livros do Jorge Amado que nos seus escritos, JP. Tomemos, por exemplo, o tema do inferno. Enquanto que no novo livro do Jorge Amado tanto o céu como o inferno adquirem uma conotação eminentemente coletiva e social, através dos rituais da macumba – tema central do romance – já no seu livro em andamento, *Jovem Promissor*, tanto as delícias celestiais como as torturas demoníacas não ultrapassam órbitas meramente individuais, os circuitos fechados da mente de cada um, embora algumas ações objetivas se manifestem, assim mesmo por intervenção e comando diretos meus, Philip Harold Davis. (SANT’ANNA, 1992, p.164).

Pensando nesses termos, Sérgio Sant’Anna tece suas críticas e faz reflexões no interior da sua própria narrativa sob o próprio ato de escrever e sob a dicotomia realidade e ficção.

Isso seria um modo dele se *auto-prefaciar*, adicionando intencionalmente pensamentos e cruzando o discurso ficcional com o discurso crítico da teoria, florescendo dessa forma uma narrativa metaficcional construída e/ou operada no lugar-comum, no senso comum, e indo contra as representações miméticas do real.

É praticamente impossível não se falar das formas simples, conforme foram descritas por André Jolles (1976), como se fossem antíteses das formas híbridas e ponto de partida para a discussão em curso.

As formas simples têm sua origem na linguagem ordinária e nem sempre são construídas para serem algo além delas mesmas, como a lenda, o enigma, o conto de fadas, a

memória, entre outras. No entanto, são passíveis de serem atualizadas quando objeto de elaboração particular.

Assim, é possível verificar que a presença dessas formas, no romance *Simulacros*, favorece o jogo interdiscursivo, na medida em que uma das histórias mais difundidas da literatura infantil ocidental, *Chapeuzinho vermelho e o lobo mal*, é utilizada como roteiro para uma *performance* das personagens:

Chapeuzinho: Lá dentro do armário, eu aguardava ansiosa que o caçador me libertasse. Eu chorava mansinho, de acordo com o *Script*, mas dentro de mim tudo eram sorrisos e promessas. E ali, no escuro do armário, era como se eu, Vedetinha, retornasse aos meus tempos de menininha. E lá tocando, nesse tempo, no fundo do meu passado, imediatamente refizesse o percurso até o momento presente, a mulher que eu era que passara a ser depois de todos os acontecimentos no parque e o ataque do Lobo Mau e do Vampiro Tarado. Eu era a mesma e, no entanto era outra. Uma outra que, pela primeira vez, com o coração pulsando e todo o corpo a latejar, sentia-se mulher! (SANT'ANNA, 1992, p 92)

Este trecho esclarece a mobilidade, a generalidade e a pluralidade das formas simples e devem ser consideradas como formas apropriadas para a criação de um trailer livre.

Pensadas na época de sua origem, e preservadas como tradição, as formas simples, nas mãos de Sérgio Sant'Anna, passam por outras leituras à luz de sua narrativa auto-prefaciada.

Os recortes feitos por Sérgio Sant'Anna fazem parte do olhar pós-moderno enquadrando-se em uma poética denominada como “poética do recorte” na qual “no campo das artes, quer se trate de literatura ou de pintura, a imagem construída e apresentada ao leitor/espectador é sempre resultado de um corte do espaço e do tempo feito por um olhar especial, o olhar do artista.” (MENEGAZZO, 2004, p. 56).

Determinar o tipo de corte realizado por este olhar supõe identificar uma escolha, um ponto de vista, mesmo que experimental entendido como o lugar a partir do qual uma imagem real ou imaginária é olhada e/ou experimentada, para ser construída.

Sant'Anna apresenta esse olhar experimental que se apropria da linguagem cotidiana, e de recortes de clássicos da literatura infantil para a criação daquilo que ele mesmo chama de *trailer livre*: “É, digamos, uma pré-ficção, um modo de eu mesmo prefaciá-me, embora a palavra exata não seja bem essa. Algo como um trailer livre, talvez.” (SANT'ANNA, entrevista eletrônica, 2006):

Era uma história simples: Chapeuzinho tinha de atravessar todo o Parque Municipal, para chegar à casa da vovó. O que deveria acontecer em seguida é mais ou menos de conhecimento de todos. “Estou com medo”, Chapeuzinho disse. “Assim não dá”, eu protestei como marido de Chapeuzinho. “Você não queria emoções?”, O dr. PhD

perguntou. “Emoções são sempre perigosas. E o único lugar parecido com as estradinhas na floresta é o Parque Municipal”. (SANT’ANNA, 1992, p. 85).

Por outro lado, “Podemos escolher viver em estado de guerra ou em estado de hibridação”. (CANCLINI, 2003, p.19). Essa frase permite também compreender a leitura que estamos fazendo da obra de Sant’Anna, evidenciando sua tendência à valorização do elemento visual, como se suas histórias fossem criadas para um vídeo-clipe inspirado na vida real, como podemos ver no excerto:

Mas aqui, neste texto, há palcos de verdade e uma parte de ‘não ficção’. [...] Principalmente para um cara que se desenraizou como eu. Não existe uma cidade que seja a *minha cidade*. Não existe uma família que seja *minha família*. E as 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. (SANT’ANNA, 1997, p. 307).

Ao jogo teatral levado a efeito por todo o texto, acentuando seu caráter poético, o narrador apresenta uma organização alicerçada no teatro como uma lente de aumento. Neste, a *performance* ocorre como uma concepção de mundo, como um pôster para a comunicação de massa. Está fora de questão qualquer tentativa de estabelecer uma ordem cronológica para os acontecimentos desta que parece ser a reedição de uma bofetada no gosto do público.

Em *Simulacros*, os obstáculos se interpõem de formas variadas, obrigando o leitor um exercício intertextual intenso, construindo uma nova percepção de leitura no horizonte do leitor, por vezes reforçando a distância entre o que ele sabe sobre o ato de narrar e o que ele observa especificamente nesta nova forma de narrar.

Sergio Sant’Anna consegue retirar os limites do próprio ato da leitura e escreve sobre ele como leitor. Refletindo sobre a leitura como um espetáculo em si mesmo, o autor escreve como se estivesse ensaiando ou rascunhando o ato de ler. Isso fica evidente neste fragmento:

Mas quanto ao livro, o caso é ainda mais sério. Porque a cada livro que você lê - bom ou mau - você se modifica, nunca mais será o mesmo homem. Todas aquelas idéias brilhantes ou estúpidas começam a penetrar em seu cérebro. Se você pega um autor russo do século passado, por exemplo. É provável que uma nova inquietação tome conta de sua alma, para não deixá-la até o final de seus dias. Uma inquietação que o fará ver o mundo com novos olhos - olhos da angústia e do medo. (SANT’ANNA, 1992, p.40).

À primeira vista, ou antes, à primeira lida, tais idéias parecem confusas para um leitor que experimenta um ou vários caminhos, a fim de sair do bosque da ficção o mais depressa possível.

Um leitor que lê apressadamente apenas preocupado com o final feliz e com as imagens à sua volta. É como um viajante que ao visitar uma cidade turística qualquer, tem como primeira necessidade tirar de sua mochila a câmera digital de última geração, com muitos mega

pixels, e fotografar tudo a sua volta, tendo como resultado, inevitavelmente, apenas o olhar da câmera.

Os textos de Sérgio Sant'Anna exploram, no entanto, duas categorias de leitores, o de primeiro nível, que quer saber como a história termina (se JP se tornará um escritor famoso, se ganhará o prêmio Nobel de literatura ou se ele finalmente terá um caso amoroso com Vedetinha).

E também o leitor do segundo nível, que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne. Sobre esses dois tipos de leitores afirma Umberto Eco “Para saber como uma história termina, basta em geral lê-la uma vez. Em contrapartida, para identificar o autor-modelo é preciso ler o texto muitas vezes e algumas histórias incessantemente”. Só quando tiverem descoberto o autor-modelo e tiverem compreendido (ou começado a compreender) o que o autor queria deles, continua Eco “é que os leitores empíricos se tornarão leitores-modelo maduros.” (ECO, 1994, p.33).

Simulacros é um exemplo de texto em que a voz do autor-modelo pede da maneira mais explícita a colaboração do leitor do segundo nível. É evidente o diálogo com o romance *1984*, de George Orwell. O dr. PhD age como o Grande Irmão e antecipa, no limite, os *reality-shows* de nossos dias, sem, no entanto, a canastrice e idiotia atual. *Simulacros* vai da ciência à literatura. Insere-se no âmbito da seguinte afirmação de Barthes:

A literatura tem todos os caracteres secundários da ciência, quer dizer, todos os atributos que não a definem. Seus conteúdos são aqueles mesmos da ciência: não há, por certo, uma única matéria científica que não tenha sido, em algum momento, tratada pela literatura universal. (BARTHES, 2004, p. 4 - 5).

A antiga dualidade arte (literatura) e ciência (crítica) se encontra reformulada de modo menos radical em *Simulacros*. Esses dois caminhos que se cruzam no interior da narrativa sant'anniana “Arte e ciência agarram-se ao próprio texto, um porque visa a mais imanente das leituras (a modalização) e o outro porque se arrisca na experiência plena da linguagem que é a da poesia, enraizando-se no texto primeiro como uma segunda floração.”(PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 21).

Portanto, o trailer-livre (simulacros de simulações) e auto-prefaciação (crítica interna) acontecem todas as vezes que os personagens encenam as performances ou se referem à própria narrativa:

Você está escrevendo o que se passa aqui na casa não está? ‘Estou.’ E um assassinato? Você não acha que está faltando uma cena de violência no seu livro? Um assassinato ficaria perfeito. Vai melhorar muito o enredo. Talvez seja até esse assassinato a gotinha que falta pra você ganhar, um dia, o Prêmio Nobel. Os membros da Academia vão ficar arrepiados de emoção. E ainda tem mais, JP. Se esse Nobel sair, vai ser inteirinho pra você. (SANT'ANNA 1992, p 172).

Para compreender a poética de Sérgio Sant'Anna cabe-nos abordar aqui um tema fundamental de todas as teorias narrativas modernas, a relação entre as histórias narradas. Como esclarece Menegazzo acerca da narrativa contemporânea:

A multiplicidade dos modos de olhar é que define a melhor maneira de expor o dado imediato. Desse modo, as histórias são paratáticas, isto é, são independentes umas das outras; não há uma história principal e outras secundárias. (MENEGAZZO, 2004, p.67).

O fragmento esclarece que os diversos modos de olhar o romance *Simulacros* é que define a sua coerência interna, ou seja, cada núcleo narrativo tem suas próprias regras e não se subordina a qualquer outro, Por isso, *Simulacros*: várias histórias, simulacros independentes, que são ordenados pelo enredo do romance.

Outra marca interessante presente em *Simulacros* é o erotismo. No entanto, esse erotismo ganha uma dimensão diferenciada dentro de um enredo que reconstrói o próprio ato da escrita, recuperando o tempo próprio dos fatos para recontá-los de uma forma auto-reflexiva.

Esse erotismo insere no corpo da narrativa um algo mais, que desconstrói a cor local da narrativa erótica, deixando o erotismo e os vulgarismos dos palavrões presentes na história se configurarem como um efeito *madeleine*, ou seja, um recurso para as digressões e reflexões poéticas dos personagens, auxiliando a coerência do trailer livre:

Porém eu não possuía o cavalo e a lança, dr. PhD. O que poderia eu cravar no corpo da bruxa? Eu tinha apenas o meu próprio sexo, que me doía. Como se meu desejo, apesar de mim mesmo, fosse maior do que os meus receios. Então eu arranquei do corpo meu uniforme - a couraça - e corri em direção ao rochedo. Eu soltava gritos de guerra, doutor. Eu não tinha mais nenhum medo. O sexo da bruxa, aberto diante de mim, era como uma caverna, doutor. Uma caverna de mistérios perigosos, onde havia húmus e sangue. Mas eu me agarrei à bruxa, fechei os olhos e penetrei-a profundamente. E ouvi gritos, dr. PhD. Não sabia se esses gritos eram meus ou dela. Talvez partissem de ambos, doutor. Porque de repente, eu percebia que não apenas meu sexo nela entrava, mas também meu corpo era engolido, a partir de suas pernas. (SANT'ANNA, 1992, p.107).

A noção de trailer livre apresenta-se nesses pequenos textos presentes ao longo da narrativa funcionando como (*links*) fazendo ligações com outros textos. Assim, percebe-se que Sérgio Sant'Anna transporta recursos multimidiáticos para a sua prosa:

Desde meados dos anos 1960, há um reforço dessa prática. As obras então produzidas desarticulam, rompem e corrompem os elementos baseados na lógica racional do discurso realista, questionando sua função numa sociedade dominada pelos meios de comunicação de massa e por sofisticadas técnicas de reprodução. (MENEGAZZO, 2004, p.15-16).

Sant'Anna elaborou um estilo que corresponde à sua complexa epistemologia, na medida em que superpõe diversos níveis de linguagem, dos mais elevados aos mais baixos, e os mais variados léxicos.

Nos textos breves/ contos de Sant'Anna, bem como em cada episódio de seus romances, cada objeto mínimo é visto como o centro de uma rede de relações de que o leitor não consegue se esquivar, multiplicando os detalhes a ponto de suas descrições e divagações se tornarem infinitas.

De qualquer ponto que se parta, seu discurso se alarga de modo a compreender horizontes sempre mais vastos, que se desenvolvem em todas as direções. Isso caracteriza a qualidade hiper-textual que o romance *Simulacros* possui.

2.2 ENTRE O DISCURSO DO AUTOR E A ESCRITURA

“Um autor tem certos direitos sobre seus personagens”

(Sérgio Sant’Anna)

Numa civilização marcada pelo consumismo o autor ganha uma função característica na circulação, no funcionamento, no modo de existência e no modo de produção de alguns discursos no interior de uma sociedade. E para entender como essa função se configurou na forma que hoje a vemos, é necessário fazer uma retrospectiva histórica a uma época que os textos não científicos não precisavam de autoria.

“Os textos, os livros, os discursos começaram efectivamente a ter autores na medida em que o autor se tornou passível de ser punido.” (FOUCAULT, 2000, p. 47). Percebe-se antes de tudo, que se trata de objetos de apropriação; uma forma de propriedade que Foucault chama de ‘apropriação penal’:

“Na nossa cultura o discurso não era, na sua origem, um produto uma coisa, um bem; era essencialmente um ato colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo” (FOUCAULT, 2000, p. 47).

O surgimento da função autor seria de certa forma, apenas uma das conseqüências do desenvolvimento da imprensa, uma vez que o aumento do fluxo de circulação das obras necessitava de organização e controle. “Assim que se instaurou um regime de propriedade para os textos, com regras estritas sobre os direitos de autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução.” (FOUCAULT, 2000, 47).

Foi nesse momento, após permitir a emergência histórica de noções como responsabilidade, legitimidade, e autenticidade, a cultura ocidental passou a ter que ajustar as contas com o fantasma do plágio. Como se o autor:

compensasse o estatuto de que passou a auferir com o retomar do velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o risco de uma escrita à qual, no entanto, fossem garantidos os benefícios da propriedade. (FOUCAULT, 2000, p.48).

Outra questão importante afirmada por Foucault é que “a função autor não se exerce de forma universal e constante sobre todos os discursos”. Houve um tempo que nem sempre os textos que hoje chamaríamos “literários” (novelas, poemas, canções, autos e farsas) precisavam pedir a assinatura do autor.

Esses textos anônimos como teoriza Foucault “eram recebidos, postos em circulação e valorizados sem que se pusesse a questão da autoria; o seu anonimato não levantava dificuldades, a sua antiguidade era uma garantia suficiente.” (FOUCAULT, 2000, p. 48).

Pelo contrário, os textos que hoje chamaríamos científicos, tais como esta dissertação que vai se configurando aqui, eram recebidos na Idade Média como portadores do valor de verdade apenas na condição de serem assinalados com o nome do autor.

Entende-se então que textos literários não necessitavam de autoria, por serem considerados, obras artísticas que serviam apenas para o entretenimento, por isso eram menos importantes que os textos científicos, que eram considerados textos de conhecimento intelectual.

Notadamente o século XVII o papel do escritor se legitima e se autonomiza socialmente muito em função do mecenato. Segundo (BRUNN, 2001, p.23) “o termo *escritor* perde seu sentido genérico (*escriba, copista*), para designar aqueles que fazem/concebem literatura.”.

Porém, no século XVIII produziu-se um quiasma; o estatuto de escritor torna-se, assim, uma distinção reservada a poucos e, com o aumento privilegiado da importância do escritor sua importância econômica cresce na mesma proporção, aumentando gradativamente o reconhecimento jurídico de seus direitos autorais.

Doravante, a autorialidade marcar-se-á pela entronização de novos parâmetros estéticos, como originalidade, singularidade e individualidade. “O autor se torna o pai da criação e, conseqüentemente, a obra se vê como a sua mais legítima expressão, isto é, o resultado perfeito de toda uma biografia.” (MELLO, 2005, p. 45).

Assim, “os discursos ‘literários’ já não podem ser recebidos se não forem dotados da função autor”. (FOUCAULT, 2000, p. 49). Perguntar-se-á a qualquer texto de poesia ou de ficção de onde é que veio? Quem o escreveu? Em que data? Em que circunstâncias? Ou a partir de que projeto? O valor que atribuímos a um texto segundo Foucault “depende da forma como respondermos a estas questões.” (FOUCAULT, 2000, p.49).

O autor contemporâneo deixou de ser um criador individual, do mesmo modo que na matemática a referência ao autor pouco mais é do que uma maneira de nomear os teoremas ou conjuntos de proposições, em biologia e em medicina a indicação do autor e da data do trabalho têm um papel bastante diferente: não se trata simplesmente de indicar a fonte, mas de dar algum indício de ‘fiabilidade’.

O nome do autor passa a dar à obra e aos produtos dela advindos um ar mecenático, produzindo um efeito de *status* intelectual e de uma economia requintada, como vemos nas séries

de edifícios que arquitetos e construtores batizam seus produtos econômicos com nomes de artistas famosos da pintura e da literatura.

Um outro exemplo recente é de uma famosa empresa italiana que vai lançar uma *Ferrari* com a assinatura do escritor Paulo Coelho. A cultura do espetáculo caracteriza “o espetáculo não por um conjunto de imagens, mas por uma relação social entre pessoas, mediadas por imagens.” (DEBORD, 1997, p.14).

Como a teoria autoral encara tudo isso? O que no indivíduo é designado como autor, ou como teoriza Foucault:

O que faz do indivíduo um autor é apenas a projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efectuamos. (FOUCAULT, 2000, p. 51)

Tudo isso varia consoante conforme a sociedade, os tipos de discursos e aos objetos elencados como de prestígio. No século XVIII não se construía o autor de uma obra romanesca como se constrói hoje um jogador de futebol, ou como um cantor. No entanto, podemos encontrar através dos tempos certa invariável nas regras de construção do autor.

A crítica literária definia o autor, ou melhor, construía a forma autor a partir de textos e de discursos existentes, derivados diretamente do modo como a tradição cristã autenticou ou rejeitou os textos de que dispunha, levando em conta o *contexto escriturístico* e o *contexto histórico*: O primeiro se referia aos demais textos que cercam a porção que esta se estudando, como a obra *Simulacros*, na qual analisa-se os cruzamentos de discursos constantes na obra. Os textos não estão soltos, mas sim ligados àquilo que está escrito antes e àquilo que aparece depois, sua narratividade.

Já o *contexto histórico* diz respeito às circunstâncias em que se encontravam o escritor e aqueles que foram os primeiros destinatários do escrito. Devemos buscar respostas para as seguintes perguntas: Quem escreveu? Quando escreveu? Onde? Pra quem? Por quê?

Quando procedemos dessa maneira, dizemos que foi feita uma exegese do texto. Ao contrário, quem não leva em conta essas coisas e entende o que quer, é dito, jocosamente, que faz uma ‘eisegese’.

A crítica moderna se vale de caminhos semelhantes à exegese cristã quando esta queria provar o valor de um texto através da santidade do autor, para reencontrar o autor da obra.

Ora, a crítica literária moderna “não define o autor de outra maneira: o autor é aquilo que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações, as suas deformações e as suas modificações diversas”. (FOUCAULT, 2000, p.52). E depois da morte do autor houve uma interação prática entre leitor e escritura.

O autor é igualmente o princípio de certa unidade de escrita, pelo que todas as diferenças são reduzidas pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor se encontra entre o lugar e o não-lugar, é o vazio preenchido pelo discurso, que “a um certo nível do seu pensamento e do seu desejo, da sua consciência ou do seu inconsciente, um ponto a partir do qual as contradições se resolvem”. (FOUCAULT, 2000, p.53)

Em suma, o autor como evidenciamos ao longo desse trabalho é uma espécie de foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor, nas obras, nos rascunhos, nas cartas e nos fragmentos como de *Simulacros*:

Algumas dessas raras exceções, que não gostam de futebol, são compostas de artistas e intelectuais. Certos intelectuais rejeitam o futebol como fator alienante das massas populares. Outros artistas simplesmente o ignoram, por estarem inseridos em canais mais sofisticados de sensibilidade. Quanto a mim, apesar de intelectual e artista, simplesmente gosto de futebol e torço pelo Atlético, identificando-me, assim, pelo menos neste ponto, com as camadas mais humildes de nossa população. (SANT'ANNA, 1997, p. 142).

Quem fala assim? É o herói do romance, criticando aqueles que não gostam de futebol? É o indivíduo Sérgio Sant'Anna dotado por sua experiência pessoal, de uma filosofia antropológica do futebol? É o autor Sérgio Sant'Anna professando idéias literárias sobre o futebol? É a sabedoria universal? A psicologia pós-moderna? Não poderíamos responder a nenhuma dessas questões, elas são inválidas em relação a *Simulacros*, pois, de acordo com Barthes:

Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda a voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve. (BARTHES, 2004, p.57).

O autor de *Simulacros*, ironicamente, já esclarece em uma das orelhas do livro, que se trata de uma peça pregada por ele “nos palcos interiores e exteriores da realidade e da fantasmagoria da classe média brasileira.” Isso talvez possa ter alguma faísca que esclareça e justifique a afirmação de Barthes, pois, “os fatos da experiência, ao serem interpretados como metáforas e como componentes importantes para a construção de biografias, se integram ao texto ficcional sob a forma de uma representação do vivido”. (SOUZA, 2002, p.119).

Se a escrita é a destruição de toda biografia, por que não escrever uma biografia imaginária? “O imaginário é o álibi do real, num mundo dominado pelo princípio de realidade. Hoje em dia, é o real que se torna álibi do modelo, num universo regido pelo princípio de simulação.” (BAUDRILLARD, 1981, p.153). Como o fragmento elucidada:

Naqueles tempos que sucederam ao noivado, nós entrávamos em plena primavera. E nossa casa mais parecia um oásis dentro do inferno que nos circundava. Por isso nos permitimos dizer, em nossa crônica (redigida por mim, Jovem Promissor), que os dias eram límpidos e

azuis e davam às montanhas que cercam nossa cidade um contorno mais nítido. (SANT'ANNA, 1992, p.65).

Em *Simulacros* o autor transcende a si próprio através da arte, e cria oportunidades não só de gozar de uma efêmera glória mortal como de expulsar as fantasias que habitam seu cérebro, talvez se libertando deles para sempre. Os grandes temas existenciais da literatura, como a cegueira, o suicídio, a morte, o amor, ganham uma dimensão inusitada no corpo desta obra, cuja natureza ficcional se espalha na página aberta do espaço textual e nos interstícios criados pelo jogo trivalente da arte, da ficção e do referente “ficcional” da autobiografia.

O grifo em “referente ficcional” ressalta que a obra em questão não é uma narrativa com referentes na realidade, mas sim com referentes no próprio objeto ficcional, que ao considerar a vida como texto e as suas personagens como figurantes deste cenário de representação, o exercício da escrita de Sérgio Sant'Anna se prende apenas ao ficcional, usando o real como uma espécie de livro ilustrado, de fabricação de possibilidades de leituras.

Para além da relação que se possa estabelecer entre o retorno do autor e o exibicionismo da cultura midiática, devemos também situá-lo no contexto discursivo da crítica filosófica do sujeito, que se produziu ao longo do século XX, e que chegou até sua negação com o estruturalismo, com o anúncio da “morte do autor” na literatura:

Sem dúvida sempre foi assim: desde que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa. (BARTHES, 2004, p.58).

Entretanto, o sentimento desse fenômeno tem sido variável; nas sociedades etnográficas, a narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, xamã ou recitante, de quem, a rigor, se pode admirar a *performance*. (o domínio do código narrativo), mas nunca o gênio. O autor, segundo Barthes, é:

uma personagem moderna produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou como se diz mais nobremente, da pessoa humana. (BARTHES, 2004, p 58).

Então é lógico que em matéria de literatura a nossa sociedade de consumo, viu um filão a ser explorado na figura de escritores que só estão preocupados em mídia e em encher seus bolsos vendendo uma literatura líquida, de fácil digestão, que não enobrece e nem enriquece a realidade, se é que depois de Sérgio Sant'Anna podemos definir o que é realidade:

Estaremos, agora, diante de um novo realismo na literatura brasileira? Um novo realismo que assume uma forma fragmentária? Pois está difícil, hoje em dia, não escrever em

fragmentos. Por que a realidade, cada vez mais complexa, também se estilhaçou. (SANT'ANNA, 1997, p.307).

Assim, Klinger mostra de que forma a autoria nesse fragmento de Sérgio Sant'Anna se liga à escrita de si não por ser “apenas um registro do eu, mas - desde a Antiguidade clássica até hoje, passando pelo cristianismo da Idade Média – constitui o próprio sujeito, *performa* a noção de indivíduo”. (KLINGER, 2007, p.26).

Klinger, no fragmento acima, esclarece por que a autoria ainda influencia e serve de norte para muitas leituras, pois ainda “o autor reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos”. (BARTHES, 2004, p. 58).

Concordamos em partes com Barthes que a escritura é a morte do autor, como se através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a revelar a sua confiança, porém, outrossim num romance e temos também a linguagem que fala e pautar uma análise apenas em detrimento do autor seria levar ao reducionismo essa linguagem. Em Sérgio Sant'Anna é a linguagem que fala não só o autor.

Sérgio Sant'Anna bebe onde Mallarmé e Joyce se embriagaram e vê em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que até então era considerado seu proprietário, assim como Wilson Bueno e Manoel de Barros o fazem, pois para esses como para Sant'Anna:

É a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista – atingir esse ponto em que só a linguagem age, ‘*performa*’, e não ‘eu’. (BARTHES, 2004, p. 59).

A poética de Sant'Anna consiste em suprimir o autor em proveito da escritura, o que vem a ser, como já foi mostrado ao longo deste trabalho, devolver à escritura o seu lugar, ou seja, é “pela literatura, que [se dá] as pistas de reconhecimento dos lugares simbólicos, registrados e ficcionalizados pelo gesto do escritor, responsável pela construção de signos urbanos a serem decifrados por um leitor especial.” (SOUZA, 2007, p. 76), assim, o escritor faz a linguagem agir em performance, deixando o leitor como espectador.

Uma vez que o objeto literário encontra-se, há muito tempo, desprovido da aura e transformado em mercadoria, recalçando-se o traço do trabalho que o produziu, Sant'Anna dá à esse objeto pós-moderno, ou seja, a escritura o seu teatro, enriquecendo assim os estudos comparatistas e colocando uma pedra no caminho da crítica elitista que ainda insiste em “retomar o desgastado binarismo referente à classificação literária, que diferencia alta literatura da baixa literatura” Souza (2007, p. 81). A crítica elitista terá agora mais uma peleja tentar alocar Sérgio

Sant'Anna e toda uma geração de escritores que surgiu na sua esteira em algum lugar, pois se algum dia existiu esse lugar hoje ele está deslocado, pois em Sérgio Sant'Anna percebe-se com clareza que todos os lugares teóricos e literários estão deslocados. O que do ponto de vista de Eneida Maria de Souza:

A ausência de um lugar fixo para o saber não se circunscreve apenas ao discurso literário, pois a questão abrange todo e qualquer tipo de discurso. O debate em torno dos lugares disciplinares tem cheiro de fruta passada e já deveria estar produzindo outros frutos que enriqueceriam os estudos literários comparatistas e culturais. (SOUZA, 2007, p. 81).

Sant'Anna, a despeito do caráter aparentemente teatral, deu-se visivelmente ao trabalho de emaranhar inexoravelmente, por uma subtilização extrema, a relação do escritor com as suas personagens: ao fazer do narrador não aquele que viu ou que sentiu, nem mesmo aquele que escreve, mas aquele que vai escrever, o Jovem Promissor, mas a propósito o que ele escreve e o que ele quer escrever? Ele quer escrever um romance realista, mas não consegue, e o romance acaba quando finalmente nasce seu filho e a escritura se revela em flashback:

A merda é que eu não terminara o livro, eu pensei, esvaziando o meu copo, enquanto o Velho já ia pelo segundo. Eu já tinha o filho, mas não tinha o livro. Mas são nos momentos de profunda dúvida, nos momentos das maiores crises, que a gente obtém as mais intensas iluminações. E foi naquele instante que eu tive um desses lampejos geniais que só ocorrem no início das madrugadas, quando o universo renasce mais uma vez. “O fim do livro é o próprio nascimento de Felipe”, eu pensei alto. “Só falta rabiscar uma dedicatória e as últimas frases no papel.” “*Para Felipe.*” (SANT'ANNA, 1997, p. 220).

Sant'Anna dá à escritura pós-moderna o seu romance, *Simulacros* mediante uma inversão radical, em lugar de falar de uma realidade representada, o grande tema do romance é o próprio fazer ficcional que desconstrói diretamente os códigos:

“Ô vovó, ô vovó. Ô vovozinha!”, eu gritei, lendo na cópia do *script* toda amassada que o dr. PhD me dera.
“Quem bate?”, perguntou lá de dentro uma voz esganiçada. Àquela altura o Lobo Canastrão já devia ter devorado a vovozinha.
“Sou EU, Chapeuzinho.” “Pode entrar, minha netinha.”
“Vovozinha está com uma voz tão mudada.”
“É que amanheci resfriada.”
Etc., etc., até que eu acertei com o trinco da porta e entrei no barraco. Acostumando meus olhos à escuridão, eu logo percebi um grande volume humano sob as cobertas, enquanto o risinho da Prima Dona, a vovozinha, vinha lá de baixo. Em cima, só aparecia o rosto do Velho Canastrão, com a máscara de Lobo, a touca e os óculos da vovozinha. (SANT'ANNA, 1997, p. 90).

O trecho ilustra bem que o autor é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação, um sujeito que ‘representa um papel’ tanto na escrita com as múltiplas *falas de si* que ocorrem durante a narrativa. Assim na ficção como na própria ‘vida real’, na exposição pública, nas entrevistas, nas crônicas, nos auto-retratos e palestras.

Portanto, o que interessa do autobiográfico, no texto de autoficção, “não é uma certa adequação à verdade dos fatos” (KLINGER, 2007, p. 55), mas “a ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanção da voz” (ARFUCH, 2005, p.42).

E *Simulacros* tem algo de biográfico não no sentido de representar traços biográficos de Sant’Anna, mas de representar a biografia ficcional de JP, a personagem que escreve suas vivências durante o tempo que passa naquela casa:

O meu livro nunca andara tão depressa. Quase de um só fôlego eu revi todas as minhas anotações, selecionei e escrevi todas as nossas experiências na casa, até chegar a este ponto, onde me encontro agora, neste exato momento: escrevendo que selecionei e reescrevi todas as nossas experiências na casa. (SANT’ANNA, 1997, p. 211).

Assim, a autobiografia acaba de fornecer para o descentramento do Autor um instrumento analítico precioso, que pode ser enunciado como a impossibilidade de ‘ser’ e ‘representar’ simultaneamente. O autor não pode ser e construir um outro ser ao mesmo tempo. Quando o autor entra na narrativa ficcional, ele passa a ‘significar’, a virar signo, desdobrando-se em autor e personagem, pois:

O texto traz sempre consigo um certo número de signos que reenviam para o autor. Esses signos são os pronomes pessoais, os advérbios de tempo e de lugar, a conjugação verbal. Mas importa notar que esses elementos não actuam da mesma maneira nos discursos providos da função autor e nos que dela são desprovidos. (FOUCAULT, 2000, p. 54).

Foucault insiste que nos romances o papel do autor é mais complexo, sabemos que num romance a narrativa apresenta um narrador e o papel dos pronomes em primeira pessoa, tanto como dos tempos verbais: “o presente do indicativo, os signos de localização nunca reenviam exatamente para o escritor, nem no momento em que ele escreve, nem para o gesto da sua escrita; mas para um ‘alter-ego’.” (FOUCAULT, 2000, p. 55).

O autor na narrativa de Sérgio Sant’Anna situa-se assim em três pólos; o da atuação, o da representação e o da escritura. Essa tríade é insolúvel: o autor nunca poderá estar somente ‘atuando’ e ‘escrevendo’, mesmo que ele represente a si mesmo, nem poderá estar completamente possuído pelo personagem, por que:

Seria tão falso procurar o autor no escritor real como o locutor fictício; a função autor efectua-se na própria cisão - nessa divisão e nessa distância. Dir-se-á talvez que se trata somente de uma propriedade singular do discurso romanesco ou poético: um jogo que respeita apenas a esses “quase discursos”. De facto, todos os discursos que são providos da função autor comportam essa pluralidade de “eus.” (FOUCAULT, 2000, p. 55).

Este paradoxo está em relação a outro, que atinge tanto a representação teatral quanto à escrita: no espetáculo teatral, como no texto de ficção espaço e tempo são ilusórios, na cena e no romance tudo remete ao imaginário. Quanto mais o autor do texto entra na personagem e mais real

tenta fazê-lo, mais reforça o caráter ficcional e, portanto, ilusório, como é confirmado neste excerto:

Está certo que também este gosto poderia tratar-se de mera ilusão. Como poderia não passar de uma ilusão coletiva todos vocês estarem a me ver mastigando uma anchova. Mas seria uma ilusão de que todos participamos. ‘E diga-me, Prima Dona, você que é sabidinha, qual é o nome que comumente se dá a uma ilusão de que todos participam?’ **Verdade**, Jovem Promissor. “Uma ilusão de que todos participam é a Verdade, a Realidade, JP” (SANT’ANNA, 1992, p. 58).

Sérgio Sant’Anna tinha pura consciência dessa ditadura do autor, quando concebe seu livro criando uma ilusão de presente onde livro e autor colocam-se, aparentemente por si mesmos, numa mesma linha, distribuída em prospectiva, nutrindo a ilusão no leitor que o autor existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele, para no terceiro capítulo ir desconstruindo a idéia de existência de um centro autoral, no qual o autor tenta reafirmar-se como um deus da obra:

Façam de conta que sou Deus, o dr. PhD dissera, dois domingos antes do domingo em que o pênalti foi cobrado e um domingo antes do domingo em que o pênalti foi marcado. E este, sim talvez tenha sido o verdadeiro começo do início do fim. Ele vestia uma túnica branquíssima e sentara-se estrategicamente atrás de sua escrivaninha. Para maior efeito, as luzes foram apagadas e apenas uma vela refletia a túnica branca e o rosto do dr. PhD. O rosto sorridente do dr. PhD. Façam de conta que eu sou Deus e vocês vêm a mim e fazem pedidos. (SANT’ANNA, 1992, p.151).

Fora desse ‘centro autoral’ ou nesse ‘descentramento autoral’ estariam em cheque Deus, homem e etnia, eus característicos de uma sociedade patriarcal, que é desconstruído por Sant’Anna numa visão instável de texto, em que todo o contínuo narrativo está em processo de mutação, com sentidos sempre provisórios. “A desconstrução assumiu aspectos diferentes em cada autor, mas sempre se caracterizou por essa sensação de falta de um centro aglutinador de sentido” (GONÇALVES, 2005, p. 200), evidenciado na fala de Prima Dona:

Mas eu sentia na minha própria carne aquele ataque aos homens e a Deus. Então eu fui lá e apaguei a luz. Mas Prima Dona não desistia. Com a luz apagada, ela adquiria perto da vela uma aparência sobrenatural. “Você sabe no que estou pensando agora, Jovem Promissor? Que Deus sempre foi considerado do sexo masculino, da raça branca, tudo muito certinho, sem maiores discussões. Por que não poderíamos declarar Deus como mulher? Uma mulher preta, por exemplo. Ficaria ótimo. Eu até desconfio que Eva precedeu Adão, é muito mais lógico, se era ela quem possuía um útero, o campo fértil onde podia brotar a primeira semente.” (SANT’ANNA, 1992, p.156).

Por fim, o narrador, como escritor contemporâneo, enterra literalmente o autor, por já não acreditar na visão patética dos seus predecessores, que tem a mão demasiado lenta para o seu pensamento ou para sua paixão, e que, conseqüentemente, fazendo da necessidade lei, devem acentuar esse atraso e ‘trabalhar’ indefinidamente a sua forma na própria linguagem. Naquilo mesmo que continuamente questiona toda a origem.

Porém, Sérgio Sant'Anna dialoga com Barthes, mostrando que uma vez afastado o autor, a pretensão de decifrar um texto pode até se tornar inútil, mas dar ao texto um autor não é impor-lhe um travão, nem provê-lo de significado último, nem muito menos fechar a escritura, e sim dar uma direção à narrativa, orientar os personagens para um fim, provendo-o de uma virilidade narrativa que ilustramos neste enxerto:

O Velho me escutava, atencioso. Era eu quem pagava a bebida. 'Você ainda vai longe, meu jovem', ele dizia, pedindo mais uma. Mas como, que diabo eu poderia usar diálogos desse tipo no meu livro? E naqueles momentos em que eu estava ali, sentado diante da máquina, sentia perigosas saudades do dr. PhD. Eu temia que sem o dr. PhD meu romance perdesse todo o vigor. (SANT'ANNA, 1992, p.213).

Assim, percebendo as multiplicidades discursivas presentes em *Simulacros*, o leitor participa do processo criador do discurso. No entanto, tendo em vista as dificuldades que este discurso apresenta, pela fragmentação e abstração, reforça-se o lugar onde se inscrevem, e esse lugar não é o autor, como se vem demonstrando até o momento.

Esse lugar é o leitor; o leitor é o topos onde se inscrevem, sem que se percam todas as citações, todos os fragmentos, todos os cruzamentos de que é feita a escritura denominada por Sant'Anna de *Simulacros*.

Simulacros é o lugar onde as performances acontecem livremente, e a narrativa ganha corpo, se corporificando no leitor onde a unidade do texto não está na sua origem, ou seja, no autor, mas no seu destino, conforme assinalado em Barthes:

mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 2004, p. 64).

Ao leitor cabe, então, a tarefa de preencher os espaços vazios de sua própria linguagem, que foi deixada à deriva pela crítica clássica, que não vê outro homem na literatura a não ser aquele que escreve. Entre o desaparecimento de algum discurso e sua fusão com outros discursos posteriores, o leitor se posiciona como mediador segundo sua história de leitura e suas necessidades. Se para devolver à escritura o seu futuro for preciso inverter o mito do Autor, o nascimento do leitor se fará com a inversão desse mito.

2.3 ENTRE O DISCURSO DO TEATRO E O LITERÁRIO

“Todo texto é a absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos”

(Julia Kristeva)

Ao propor como subtítulo ‘O discurso do teatro’ pensa-se na conotação tensa e ambivalente que o termo teatral carrega, como um lugar da representação da realidade através da descrição das ações da personagem.

O próprio livro é a condição para o desencadeamento das ações do que será narrado. Assim, o fato de uma obra literária distanciar-se de uma realidade extratextual identificável não pode ser tomado, em si, como critério de julgamento de seu valor. Insistir nesse critério significa negar o próprio estatuto da ficção.

Numa peça de teatro, quanto num romance o que temos é a representação das ações de pessoas humanas que se dedicarão a nos mostrar como seguem os acontecimentos ali expostos:

Cuidado que tem gente olhando, Vedetinha disse. Mas não tirou sua mão da minha, pois isso o dr. Philip disse que a gente podia fazer. Vedetinha estava muito envergonhada, ali de mãos dadas comigo, vestido de padre. Eu sentia isso na pele, o constrangimento dela. Mas ai eu apertei mais sua mão e sorri para ela o meu melhor sorriso. O dr. Philip Harold Davis disse que nos comportássemos como os personagens. (SANT’ANNA, 1992, p. 7).

Nesse fragmento notamos que as personagens estão passando por um tipo de simulação, num tempo não determinado, mas com um espaço marcado, trata-se da representação de uma cena, na qual há um padre e uma garota passeando pela rua de mãos dadas. “Essas personagens deverão estar cheias de um impulso que as leve a crer que vale a pena o embate (enquanto ficção criada). Então é importante saber que tipo de dificuldades encontrarão na sua jornada” (cf. PALLOTINI, p.77).

As semelhanças entre o romance e a peça de teatro são concomitantes: ambos, em suas formas habituais, narram uma história, contam alguma coisa que supostamente aconteceu em algum lugar, em algum tempo, a certo número de pessoas. A partir desse núcleo, muitas vezes proporcionado pela vida real, pela história ou pela lenda, é possível “imaginar alguém que escreva indiferentemente um romance ou uma peça, conforme a sua formação ou a sua inclinação pessoal.” (PRADO, 2000, p.83).

Não é raro, aliás, ver adaptações de romances para o palco; “Aceitando-se que o teatro tome de empréstimo a outras artes elementos que compõem, a fim de proceder à síntese, cabe

perguntar se ele não caracteriza pela simples soma das conquistas realizadas fora de seu âmbito.” (MAGALDI, 1998, p. 12).

Mas o que nos interessa no momento são os cruzamentos e a personagem, de certa maneira, vai ser o guia que nos permitirá distinguir os dois gêneros literários. No romance, a personagem é um elemento entre vários outros, ainda que seja o principal. No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas, ou seja, no romance o canal é a palavra enquanto no teatro o canal é a personagem.

E isso traz imediatamente à memória duas frases, a primeira “de um espectador em face do palco quase vazio de uma das famosas encenações de Jacques Copeau: ‘como não havia nada que ver viam-se as palavras.’” (CANDIDO, 2007, p. 84). E a segunda em *Simulacros*: “... e foi como se as palavras criassem a realidade.” Os pensamentos desses dois grandes autores separados pelo tempo e pelo espaço, são reunidos, aqui, pela força aglutinadora da narrativa que os condiciona e os adiciona um ao outro, para completarem o sentido estético e científico deste texto.

Com efeito, há toda uma corrente estética pós-moderna, baseada em ilustres precedentes históricos, que procura reduzir o cenário quase à neutralidade para que a soberania da personagem se afirme ainda com maior pureza. Em suma, tanto o romance como o teatro falam do homem, mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator:

“O teatro, longe de ser apenas veículo da peça, instrumento a serviço do autor e da literatura, é uma arte de próprio direito, em função da qual é escrita a peça. Esta, em vez de servir-se do teatro, é ao contrário material dele. O teatro a incorpora como um dos seus elementos.” (ROSENFELD, 1993, p. 21).

Em *Simulacros*, Jovem Promissor matou o dr. PhD pelo desejo de ocupar a posição de poder que dr. PhD detinha sobre as personagens e de ter o poder máximo e exclusivo da palavra:

Eu quero senhor, a posse mais absoluta, a posse que não deixa nenhuma sobra, migalha ou despojo. E que este poder venha a mim pela *Palavra*, Senhor, eu quero ouro, neste momento, repetir o pecado orgulhoso do primeiro homem. Eu que peço, agora, como os arrogantes anjos do mal que hoje ocupam o inferno. Possuir um domínio tal das palavras, que se revele em toda a sua plenitude o Verbo primeiro da Criação. Que nada mais reste a ser pronunciado por minha boca, eu ostentando, com pompas, as imunidades do Prêmio Nobel. E que por isso os outros homens se curvem, a reverenciarem-me por haver dito aquilo que eles próprios jamais ousaram. Então eu estarei como o anjo Lúcifer, Senhor. Mas por qual ironia resolvestes criar também o anjo Lúcifer, conhecendo que ele desafiaria o Vosso tremendo poder? Pois não restava a Lúcifer senão cumprir-se enquanto Lúcifer. Mas, e se Lúcifer houvesse vencido, Senhor? (SANT’ANNA, 1992, p.161).

Nesse fragmento fica claro que buscar o poder é o *designio* do personagem, esse ser que conhecemos através da expressão desse mesmo designio e, também, através de outros traços de um *desempenho* que irá, afinal, delinear o seu caráter.

Aqui a ação determina a personagem, que determina, por sua vez, a ação. Jovem Promissor tem consciência de que um indivíduo (ou um grupo) é desenhado por atos, gestos e informações. A personagem tem plena consciência que isso se configura no campo das palavras e isso “é sùmula do seu subjetivo.” (PALLOTINI, 1989, p.78).

Jovem Promissor ao se comparar com Lúcifer já antecipa ao leitor o que virá pela frente; ao mesmo tempo, os outros grupos de personagens tendem a fazer o mesmo caminho: “Eu que peço, agora, como os arrogantes anjos do mal que hoje ocupam o inferno.” (SANT’ANNA, 1992, p. 161).

Pelo mesmo processo, Jovem Promissor, ao fazer referência ao texto bíblico, enlouquece o *subjétil*, apontando que irá se repetir com o dr. PhD, em *Simulacros*, algo semelhante ao acontecido nas sagradas escrituras. “Com outros numerosos vetores que conduzem há diversas possibilidades, há linhas variadas e por vezes contraditórias, que o formam.” (PALLOTINI, 1992, p.79).

É claro que Jovem Promissor não resolve matar PhD sem hesitação, sem movimentos de consciência, sem oposição íntima, sem *conflito interno*. Sua vontade foi por vezes freada pelos escrúpulos, pelo respeito às leis, pelo puro medo do que é humano e do que é sobrenatural. Ele hesita, e sua hesitação não é titubear no vazio. É ponderação, expressa ou não, consciente ou não, dos prós e contras de planejar um crime:

Aquele fora o melhor de Prima Dona até agora e eu já estava quase convencido. Mas eu não queria esse “quase.” Um crime era uma decisão grave. Eu queria ficar “completamente” convencido. “Tem mais uma coisa, Prima Dona.” “O quê, Jovem, Promissor?” ela perguntou já impaciente. “A gravidez de Vedetinha e o suicídio do Velho Canastrão você não pode negar. Aconteceu tudo de acordo com o pedido deles, não aconteceu?” (SANT’ANNA, 1992, p. 172).

Várias observações de ordem geral podem ser feitas em relação à dualidade teatro e ficção presente em *Simulacros*, Poderíamos dizer a mesma coisa de outra maneira, já agora começando há aprofundar um pouco mais essa visão sintética inicial, notando que teatro é ação e romance é narração.

“O teatro, portanto, não é literatura, nem veiculo dela. É uma arte diversa da literatura. O texto, a peça, literatura enquanto meramente declamados, tornam-se teatro no momento em que são representados.” (ROSENFELD, 1993, p. 21).

Quem primeiro colocou a questão nesses termos, ao cotejar o poema épico que sob este aspecto se assemelha ao romance com a tragédia foi Aristóteles na Arte Poética.

“Efetivamente, com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca).” (ARISTÓTELES, 2004, p. 70).

O que sustentam alguns que tais composições se denominam dramas, pelo fato de imitarem agentes. Ainda o último parágrafo é mais explícito em outra tradução em português: “Daí vem que alguns chamam a essas obras dramas, porque fazem aparecer e agir as próprias personagens”. (ARISTÓTELES, 1990, p. 57).

A personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade. Essa é, de resto, a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo frente ao palco, em confronto direto com a personagem. Os observadores são por assim dizer, obrigadas a acreditar neste tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos.

Quando uma peça de teatro procura, como seu último objetivo, restabelecer o equilíbrio, a paz no universo ficcional e também no espectador é preciso que o conflito seja resolvido no interior da própria peça. “É o caso das tragédias – gregas e não gregas-onde se busca não só mas principalmente, pacificar”. (PALLOTINI, 1992, p.86).

Em *Simulacros*, o conflito é levado as suas últimas conseqüências e, depois, resolvido, embora infortunadamente, mas de modo a deixar no leitor-espectador a sensação de uma coisa não acabada, como no teatro, mas atenuada:

“O dr. 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”. [...] essas pessoas não existem, foram inventadas e batizadas pelo dr. PhD para uma experiência meio sinistra. E mesmo o nome dele, Philip Harold Davis, duvido que seja verdadeiro. (SANT’ANNA, 1992, p. 195).

A insistência com que as personagens de Sérgio Sant’Anna muitas vezes demonstram em não se adequarem a padrões convencionais de verossimilhança tem provocado algumas polêmicas críticas. O prazer que celebram por se saberem observadas e a interferência dessa lucidez no seu modo de agir fazem que elas sejam, amiúde, acusadas de caricaturais, mas isso é a base do teatro. “No momento, portanto, em que os declamadores, através da *metamorfose*, se transformam em personagens. A base do teatro é a fusão do ator com as personagens”. (ROSENFELD, 1993, p. 21).

Em termos de enunciação, “um exame superficial da obra completa de Sant’Anna, é suficiente para que se constate a reiterada aproximação com o teatro.” (SANTOS, 2000, p. 48).

Em vários de seus livros, encontram-se referências explícitas ao universo teatral: *Um romance de geração* é classificado de ‘comédia dramática em um ato’; *A tragédia brasileira* apresenta-se como ‘romance-teatro’; *Junk-box* leva o subtítulo ‘uma tragicomédia nos tristes trópicos’; o narrador de *Um crime delicado* é crítico profissional de teatro; um dos livros que

compõem *Confissões de Ralfo* é significativamente intitulado ‘Au théâtre’, e finalmente chegamos a *Simulacros* no qual o narrador e as personagens formam uma espécie de companhia teatral, uma “troupe” performática :

“Somos uma pequena família”, ele diz. “Ou como um grupo de teatro. Portanto eu quero que vocês se comportem como os personagens. E não como as pessoas que eram anteriormente, certo? A não ser que eu ordene o contrário. Pois muitas vezes se misturam essas pessoas e os personagens, certo?” Certo, dr. Philip, o senhor é quem manda. (SANT’ANNA, 1992, p. 8).

“A presença de personagens que posam pode ser verificada desde o primeiro livro de Sant’Anna”. (SANTOS, 2000, p. 45). Já no conto “Um par de dados”, de *O sobrevivente*, publicado em 1969, encontramos personagens às voltas com o próprio fato de serem personagens, em cuja inquietação os limites entre o que é e não é simulação não se definem:

Durante o jogo, Livia se encostará no poste. Deixará que a luz ilumine seu corpo e fará uma pose de modelo. Eu acho mais que é pose de puta. Tudo é idéia de Otávio, ele está influenciando Livia, querendo fazer dela uma personagem. Ele traz um cigarro apagado no canto da boca e eu sei que tirou aquilo de um filme. A gente acaba não sabendo se os filmes retratam as pessoas reais ou se são as pessoas que imitam os filmes. (SANT’ANNA, 1997, p. 58).

Este trecho esclarece ao leitor que é a consciência de estarem sendo vistas que delinea o comportamento das personagens o que decorre do fato de terem sido concebidas como imagens, produtos de algum mecanismo de representação: fotografia, vídeo, cinema, pintura e, é claro, teatro. Não raro, é exatamente como artefatos imagéticos que as personagens desempenham seu papel narrativo:

Eu e Vedetinha éramos um bom prato para o olhar deles. Não é todo dia que aparece um padre de mãos dadas com uma garota. O momento era decisivo. Por trás da gente vinha o pessoal que nos acompanhava desde o desastre lá na praça. Pela frente e pelos lados havia toda aquela gente passando ou vagabundando no quarteirão fechado ao tráfego. A coisa podia engrossar. Então não tive dúvidas: entrei numa livraria que existe ali e fui levando Vedetinha até os fundos da loja. (SANT’ANNA, 1992, p. 13-4).

É importante ressaltar que o saber-se observado não surge envolvido em sentimento de vergonha ou constrangimento, de violação indesejada da privacidade. Pelo contrário, aflora enquanto fonte de prazer. É assim que a personagem de plena posse de uma consciência como um ator goza deste olhar que devassa e o transforma em obra.

Durante o transcurso de toda a narrativa Sérgio Sant’Anna ensaia em *Simulacros* uma teorização sobre as especificidades da ficção e da realidade, da literatura e do teatro do ator e da personagem:

Talvez o tempo todo ela houvesse confundido realidade e fantasia naquele passeio. Ela agora fazia tudo o que o dr. PhD mandara, mas sem representar. Ela fazia até mais: aquilo que se chama de contribuição do ator ou do personagem. (SANT'ANNA, 1992, p. 21).

A essência do teatro, “é, portanto, o ator transformado em personagem”. (ROSENFELD 1993, p.22). O texto é um bloco de pedra que será desbastado pelo ator (diretor).

Nota-se que a ênfase cai no fato de haver uma similitude entre ensaio e ficção, entre romance e texto teatral, pois ambos se utilizam do mesmo canal comunicativo, a linguagem verbal, além do fato de que um texto teatral como um romance deve se presentificar a cada leitura. A aproximação, entretanto, não chega a fazer com que a narrativa se torne uma peça propriamente dita.

Flertando com o teatro, a narrativa não pretende abdicar de suas especificidades, mas tencioná-las. Isso se dá em função da consciência de que o texto teatral *não é* teatro, apesar de querer sê-lo. Por mais que se dimensione para uma virtual encenação, o texto, enquanto permanece no papel, jamais abandona sua condição narrativa.

Em *Simulacros*, o que encontramos na realidade são “exercícios de interferência e cruzamentos, e uma tentativa de tencionar, ao máximo, pelo seu mútuo contato e por uma ruptura sincrônica, as duas dicções literárias em questão” (SANTOS, 2000, p. 49). Então, questionamos: Como construir uma narrativa, um enredo flertando com o teatro sendo que o teatro é atuação? Pensamos que Jean-Pierre Ryngaert tem a resposta para essa pergunta:

Ela se constrói a partir da ação dramática vista como a soma das ações e dos acontecimentos. Esse ponto de vista integra a noção de origem à ação propriamente dita e confirma a presença de uma narrativa ao mesmo tempo no jogo teatral e ‘por trás’ dele. (RYNGAERT, 1996, p.55).

O teatro conta imitando a ação, portanto mostrando ações destinadas à execução no palco por atores, como o próprio Jean-Pierre Ryngaert esclarece: “Essas ações estão previstas nas didascálias (o que os atores devem fazer) e naquilo que têm a dizer, pois, em teatro dizer é fazer.” (RYNGAERT, 1996, p. 55). Como podemos perceber neste outro fragmento:

Mas não, nada disso. As ordens do dr. PhD eram claras: “Ir até à Sapataria Atômica e comprar um sapato para Vedetinha”. E era melhor obedecer ao pé da letra. Senão ele podia zangar-se e mandar a gente fazer coisa muito pior. Como, por exemplo, o Velho Canastrão sair de cego e eu de mulher. (SANT'ANNA, 1992, p. 13).

O fragmento esclarece ao leitor, ou seja, indica que todas as informações estão sendo dadas por um autor para que a encenação aconteça ou, mais geralmente, para a atualização do texto. Pois os destinatários de *Simulacros* podem ser profissionais do teatro ou leitores, como nós.

Essas didascálias, diferente das réplicas de personagens “são enunciados diretamente relacionáveis ao autor e pertencem ao meta-discurso.” (MAINGUENEAU, 1996, p.162):

Eu anotei tudo isso no meu caderninho, embora o dr. PhD me houvesse recomendado uma narração objetiva e não impressões subjetivas. Eu estava escondido atrás de um carro, bem em frente ao botequim, tomando notas em meu caderninho. “Não deixa o Velho Canastrão te ver, senão ele vai representar”, o dr. PhD recomendara. Então minha tarefa era descrever, sucintamente, como um detetive particular, todos os passos do Velho Canastrão. “Você quer ser um escritor, não quer”? Então este é um teste preliminar: descrever sucintamente os passos do Velho Canastrão. (SANT’ANNA, 1992, p. 47).

Simulacros, assim como textos teatrais, apresentam um sem número de didascálias, nas quais podemos distinguir as indicações de lugar, de cenário, incluindo as circunstâncias da enunciação, o nome das personagens e a precisão que Sant’Anna faz sobre o modo como os personagens falam: ‘com ardor’, ‘num tom prudente’, ‘irônico’, ‘desafiante’, destacando as palavras, assim como indicações sobre as roupas e os seus gestos.

Contrariamente ao que acontece na vida real, cada objeto vê seus signos transformarem-se da maneira mais rápida e mais variada. Um vampiro, ao mesmo tempo em que expressa com sua capa a nobreza e o poder ilimitado que exerce sobre suas vítimas, também retrata um ícone das forças demoníacas.

Mas também na vida real, “um mesmo traje pode ser o signo dos mais diversos estados da alma: a mesma túnica militar pode desabotoada exprimir o estado descontraído do soldado que a veste...” (BOGATYREV, 1977, p.74). Portanto, um signo retirado de seu contexto tem vários significados. Em *Simulacros*, por exemplo, a imagem do vampiro deslocada do seu contexto e contextualizada com a história de chapeuzinho dá uma outra dimensão para ambas as personagens:

Era como se Vedetinha, Chapeuzinho, olhando para os lados, para as árvores, antecipasse os perigos que podiam surgir. Como realmente surgiram, em forma de um homem de capa, igual a Chapeuzinho. Só que a capa do homem era preta e seu sorriso, louco, de dentes enormes, como um vampiro. Vedetinha parou, aterrorizada. ...Assim aconteceu com Chapeuzinho, assim acontecia com o vampiro tarado. (SANT’ANNA, 1992, p. 87-88).

Os objetos que representam no palco assumem “um papel de signo na representação, traços, qualidades e marcas que não têm na vida real, ou em outras ficções.” (BOGATYREV, 1977, p.75). As coisas, em *Simulacros* renascem como no teatro diferentes.

A narrativa de Sant’Anna em nada se assemelha à de um jovem promissor é um criador consciente, presente na manipulação dos fatos e de seus personagens. Por isso reafirmo o cruzamento existente entre romance e teatro, ou seja, ficção e aporte teatral, como o próprio escritor endossa:

Minha escrita flerta o tempo todo com o teatro, sim, com a representação. Mas não escrevo nem gosto de escrever para teatro, que não admite textos mais reflexivos e subjetivos, que gosto bastante de fazer. (SANT'ANNA, entrevista, 2008)

Por assim dizer, constato que essa aproximação com texto teatral presente não só em *Simulacros*, mas em outras obras deste autor, constitui um modo de enunciação muito particular, que penso ser uma marca que caracteriza a poética de Sérgio Sant'Anna.

3. CONCLUSÃO

“Estaremos, agora, diante de um novo realismo na literatura brasileira? Um novo realismo que assume uma forma fragmentária?”
(Sérgio Sant’Anna)

Ao longo de toda a escritura de *Simulacros*, Sergio Sant’Anna insere fragmentos de idéias e textos de outros autores, fazendo com que a narrativa se aproxime de um ensaio teórico literário, onde são discutidas questões como: as relações entre realidade e ficção, *performance* e simulacro, teatro e autoria, entre outros.

A partir destas colocações, podemos dizer que o romance *Simulacros* de Sérgio Sant’Anna apresenta uma natureza hiper-textual, dadas as seguintes características:

- não-linearidade, devida à flexibilidade de relações que estabelece com outros textos, sendo considerada a característica central do hipertexto;
- volatilidade, uma vez que todos os trajetos escolhidos pelos leitores são passageiros, durando apenas o tempo de cada performance;
- fragmentariedade, na constante ligação de trechos de textos, os discursos em trailer-livre e os discursos auto-prefaciados, que pela ausência de um centro referencial ao se cruzarem fazem com que o autor não tenha controle sobre as suas diretrizes;
- plurilinguismo, na presença de várias linguagens cruzando simultaneamente e de modo integrado o texto, como a linguagem teatral e a literária;
- Iteratividade, dada à natureza intrinsecamente intertextual marcada pela recursividade de textos ou fragmentos na forma de citações (MARCUSCHI, 1999, p. 02).

Essas relações proporcionadas pelo romance *Simulacros* assemelham-se a *links*, “já que ele é constituído parcialmente pelos escritores que criam as ligações, e parcialmente pelos leitores que escolhem os caminhos a seguir”. (MARCUSCHI, 1999, p. 10).

Esse tipo de narrativa não é prerrogativa de nossos dias se considerarmos as produções de Tomás de Aquino (1227-1274) e mais recentemente do escritor Ítalo Calvino (1923-1985), que já permitiam vislumbrar a possibilidade do exercício da hipertextualidade, ou seja, de exercer um novo tipo de leitura, mais dinâmico e fragmentado sem as demarcações nítidas do começo meio e fim do modo convencional.

Afirma-se que a teoria literária hoje em dia assemelha-se a uma ficção. O seu inverso também é verdadeiro, a literatura está repleta de escritores cujas ficções mais parecem um ensaio

de teoria literária, e sobre isso poderíamos listar aqui um número infindável de escritores além dos já citados acima.

Entretanto não podemos tocar nesse assunto sem mencionarmos também e, ao menos, Jorge Luis Borges, Henry James e Silviano Santiago, escritores que utilizam esse recurso: o cruzamento entre teoria literária e ficção. Para Leyla, “Existem hoje em dia mais críticos do que escritores, mais ensaístas do que romancistas e poetas.” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. XI).

Assim, *Simulacros* de Sérgio Sant’Anna permanece no limiar entre um ensaio de teoria literária e uma ficção, ele escreve como se estivesse teorizando sob o ato de escrever possibilitando com isso múltiplas direções em sua narrativa, com interrupções, interrogações, inserindo o leitor na própria obra onde passa a ter um papel ativo no comando da história:

Já seria tempo de notar que o que está ocorrendo no domínio das letras é algo mais importante do que uma simples inversão quantitativa devida à falta de ‘inspiração’ ou de ‘força criadora’, ou à carência de ‘inteligências críticas’. Essas duas posições precedem de uma obstinação em pensar a literatura do ponto de vista dos gêneros tradicionais, sem levar em conta um acontecimento capital no domínio literário, a saber, o advento da ‘escritura’. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. XI).

Simulacros ao fazer de sua especificidade narrativa seu próprio referente e objeto de autocrítica torna-se exploração crítica da linguagem. Ao mesmo tempo, à medida que os cruzamentos realizados no romance assumem o controle da escritura, possibilitam ao leitor estabelecer interconexões em sua memória para ir, assim, construindo a coerência textual. Nessas interconexões André Lemos “defende que se configura o hipertexto.” (LE MOS, 1996, p. 35).

O texto se torna pré-texto para uma nova aventura de linguagem, o discurso sob o texto se torna, ele próprio, um outro texto, permitindo ligações (*links*) aos leitores que vão construindo o seu próprio entendimento e assim, sucessivamente, estabelecendo uma coerência ao todo fragmentado do romance:

Atingimos então o momento do encontro, o momento em que a ‘crítica’ e a ‘literatura’, adotando diante da linguagem a mesma atitude e os mesmos meios, correndo os mesmos riscos e alcançando o mesmo prazer, fundir-se-ão finalmente na escritura. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. XIII).

O fragmento/hipertexto em *Simulacros* instaura-se inicialmente nas possibilidades do ficcional como gerador de pseudos-mundos em que tudo passa a ser gerado e idealizado pelas performances realizadas pelas personagens.

Nessas performances as personagens, inconscientemente, acabam desenvolvendo uma outra percepção da realidade e começam a questionar a relação entre realidade e ficção, autoria e escritura:

“Mas quanto ao livro, o caso é ainda mais sério. Por que a cada livro que você lê – bom ou mau – você se modifica, nunca mais será o mesmo homem. Todas aquelas idéias brilhantes ou estúpidas que começaram a penetrar em seu cérebro. Se você pega um autor russo do final do século passado, por exemplo. É provável que uma nova inquietação tome conta de sua alma, para não deixá-la até o final de seus dias. Uma inquietação que o fará ver o mundo com novos olhos -os olhos da angústia e do medo. Angústia e medo, no entanto, que se levados ao seu último extremo, podem apressar em você o salto liberador que é o objetivo de todo grande homem.” (SANT’ANNA, 1992, p. 40).

O próprio personagem dr. PhD, investido de seu poder intelectual sobre as outras personagens, já tinha essa percepção da realidade muito bem desenvolvida e tanto que brinca de ser Deus e recria de acordo com sua imaginação toda uma vida hiper-real cravada na frustração, impotência, medo e dúvida das outras personagens em favor de uma vivência hiper-real, transportando para os limites do ficcional (se é que podemos falar de limites) a relação consigo e com os outros personagens ao seu redor firmada por um contrato unilateral, pois ao invés de prevalecer a vontade de ambas as partes, só prevalece a vontade do dr. PhD:

“Quer saber de uma coisa, JP? Você ainda não desmamou, não saiu da casa dos pais, Eu sou seu pai e sua mãe.”

“Mas e o contrato, dr. PhD? Eu estou aqui por causa do contrato.”

“Eu vi a ânsia com que você assinou o contrato, JP. Você entrou na prisão como um bêbado entra num bar. Você tinha aquele ar grave, compenetrado e falso de todos os canalhas. Mas eu senti que você exultava por dentro. Porque agora, daí para frente, você teria uma desculpa para todas as suas fraquezas: o contrato.” Neste momento eu larguei a faca e a cebola e interrompi irritado: “O que o senhor faria, dr. PhD, se eu largasse agora esse avental, largasse tudo e saísse para a rua e nunca mais voltasse?” “Experimente JP”. Experimente. “Só assim você pode saber o que eu faria”. (SANT’ANNA, 1992, p. 43).

Essa fragmentação da realidade, essa hiper-realidade “se é que se pode falar em realidade num sentido estrito” (SANT’ANNA, 1992, p. 57) leva as personagens a se despirem de seus preconceitos e pudores e a perceberem o mundo em estado de fragmento, pois só com esse olhar eles encontraram sentido para realizarem as enumeráveis performances dirigidas pelo dr. PhD. Sobre isso Baudrillard teoriza:

De fato, é no detalhe absoluto das coisas que se deve poder encontrar energia para quebrar o conjunto, para acabar com todos os conjuntos. E, portanto, reencontrar o mundo no estado de fragmento, no aforismo, no fragmento, há a vontade de retirar o máximo de gordura possível; neste caso, a gente já não apreende as mesmas coisas, os objetos se transformam, quando são vistos no detalhe, em uma espécie de vazio elíptico. (BAUDRILLARD, 2003, p. 34).

O fragmento em Sérgio Sant’Anna é fabricado pela depuração de teorias que são diluídas ao longo de sua narrativa num processo de subtração. Como um escultor, Sant’Anna desbasta a sua escrita até o nível fragmentário, porém atento aos detalhes ele dispersa a atenção do leitor do todo, da história em si, dirigindo-a para outros aspectos da narrativa, a exemplo, os

trailers-livres que preferimos visualizar como cruzamentos de discursos, por estar mais de acordo com a poética de seu texto.

Se o fragmento como salienta Jean Baudrillard “é, no conjunto, muito mal aceito; de certa maneira, está do lado do mal, sendo uma violência cometida contra o discurso” (BAUDRILLARD, 2003, p. 35). Em *Simulacros* esse fragmento se cruza agindo em favor e em enriquecimento da linguagem, transformando os acontecimentos corriqueiros do dia-a-dia em matéria para a criação de hipertextos.

No entanto, o fragmento é visto como uma ocorrência quase natural do desenvolvimento do homem, pois pensamos por fragmentos, nossos pensamentos são todos hiper-fragmentários, fragmentos de lembranças que se ligam a outras lembranças, fragmentos de odores que se ligam a pessoas e situações, fragmentos de sons que se ligam a emoções e, de certa forma, fragmentos de fragmentos que geram nossos pensamentos que irradiam imbricações psicológicas gerando o tipo de sociedade que vivemos hoje, uma sociedade fragmentaria, espetacular e hiper-real. A respeito disso, Sant’Anna em *O Concerto de João Gilberto*, teoriza:

Estaremos, agora, diante de um novo realismo na literatura brasileira? Um novo realismo que assume uma forma fragmentária? Pois está difícil, hoje em dia, não escrever em fragmentos. Por que a realidade, cada vez mais complexa, também se estilhaçou. (SANT’ANNA, 1997, p.307).

Esta ficção fragmentada acaba por oferecer ao leitor uma visão também partida da realidade. Mesmo com a relevante interação das performances com a história, a compreensão é dificultada, pois a organização dos fragmentos que compõe o romance pode ser um dos grandes desafios proposto pela literatura pós-moderna.

Em *Simulacros*, o autor propõe que a realidade integral, tida como realidade objetiva, seja vista como uma ilusão, que o real verdadeiro seria uma realidade subjetiva. Para compreender esse mecanismo, podemos nos valer, novamente, do pensamento de Baudrillard:

“Trata-se, de fato, de uma hiper-realidade total que já nem reconhece a realidade subjetiva, nem a representação. Esse é o novo universo, informático, digital, virtual, ‘ficcional’, etc. Essa realidade integral existe em um plano físico elementar já que é a realidade das partículas, dos segmentos, é a realidade analítica das coisas em que já nem existe sequer a possibilidade de que um sujeito venha a retomar um conjunto representativo.” (BAUDRILLARD, 2003, p.62-63).

O romance desconstrói qualquer tentativa de leitura apressada, ou uma conduta de leitura “bancária” passiva, onde o leitor só assimila as informações ou partes de informações, semi-informações.

Como a narrativa de *Simulacros* é construída em hipertexto, isso gera inúmeros caminhos. Assim a leitura desse romance também oferece caminhos diferentes para cada leitor.

Enquanto alguns escritores assassinam a linguagem e outros a realidade, o “crime delicado” de Sérgio Sant’Anna foi assassinar não só a realidade, mas também a ficção.

Se o próprio sistema do romance lhe dirige uma crítica eficaz, performática, liquidando qualquer outra crítica contra a representação que poderia ser feita em nome de algo diferente da realidade, em nome da ficção, então basta ficarmos com as palavras de Baudrillard:

Nunca mais será possível voltar à idéia de um mundo ambíguo e indecifrável: ele será totalmente decifrado. Trata-se da realidade integral que, em minha opinião, é perfeitamente insuportável... Em determinado momento, haverá certamente uma transferência maciça contra esse integrismo total da realidade que deixou, até mesmo, de ser objetiva, uma vez que já não existe objeto! (BAUDRILLARD, 2003, p.63).

Se o grande desafio da pós-modernidade para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralista e multifacetada do mundo, a obra de Sérgio Sant’Anna apresenta-se como representativa dessa visão, pois busca objetivos desmesurados, para além de suas possibilidades de realização.

4. BIBLIOGRAFIA

Do Corpus.

ADORNO, T.W. *Notas da literatura*, Trad. Jorge Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2005.

ARISTÓTELES, *Arte Poética e Arte Retórica*, Trad. Antonio Pinto de Carvalho, São Paulo: Garnier, 2004.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética clássica*, Trad. Jaime Brum. São Paulo: Cultrix, 1990.

AZEVEDO, Luciene. *Authorship and performance*. Revista de Letras, São Paulo, v.47, n.2, p. 121-131, jul./dez.2007.

BAKTHIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

_____. *The dialogic imagination: four essays*. Ed. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson e Michel Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

BARTHES, Roland. O efeito do real. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: *Análise estrutural da narrativa*. Roland Barthes et al. Petrópolis: Vozes, 1971.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*, Trad. Maria João da Costa Pereira, Lisboa: Relógio d'Água, 1981.

_____. *De um fragmento ao outro*, Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira, São Paulo: Zouk, 2003.

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

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Charles Baudelaire: um autor lírico no auge da modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1989. 271p.

BOGATYREV, Petr. O signo teatral. In: *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Roman Ingarden et al. (Org.) e Trad. Luiz Arthur Nunes et al. Porto Alegre: Globo, 1977.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. (Org.) Sérgio Miceli, Trad. Sérgio Miceli et al. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BRUNN, A. *L'Auteur*. Paris: Flammarion, 2001.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*, São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*, Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COSER, Stelamaris. Híbrido, hibridismo e hibridização. In: *Conceitos de Literatura e Cultura*. Org. Eurídice Figueiredo. Juiz de Fora: Ed. UFJF. 2005.

CUNHA, João Manuel dos Santos. *Investigação Paratextual sobre Um crime delicado*, Revista da ANPOLL/ Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, São Paulo: n.1, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana / Jacques Derrida*, Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ECO, Humberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELLMANN, Richard. *Ao longo do riocorrente: ensaios literários e biográficos*. Trad. Denize Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*, Trad. Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro, Lisboa: Vega, Passagens, 2000.

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de produções técnico-científicas*.colaboração: Maria Helena de Andrade Magalhães, Stella Maris Borges. 8 ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

GALINARI, Melliandro Mendes. A autorialidade do discurso literário. In: *Análise do discurso & literatura*. (Org.) Renato Mello. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005.

GENNETE, Gerard. *Discurso da Narrativa*, Trad. Fernando Cabral Martins, Lisboa: Vega Universidade, 1995.

_____. *Espaço e linguagem*. In: *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GONÇALVES, Maria Magaly Trindade. *Teoria da Literatura "revisitada"*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. In: *Teoria da literatura em suas fontes*. Luiz Costa Lima (seleção, introdução e revisão técnica). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HANCIAU, Núbia. Entre-Lugar. In: *Conceitos de Literatura e Cultura*. (Org.) Eurídice Figueiredo. Juiz de Fora: Ed. UFMG, 2005.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. 2. ed. São Paulo: Ática, 2004.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washignton Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago/ Diana Irene Klinger. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe siècle*. Lautréamont et Mallarmé. Paris: Seuil, 1974.

LEMOIS, André. As estruturas antropológicas do ciberespaço. In: *Textos de Cultura e Comunicação*, n. 35, FACOM/UFBA, junho-1996.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 7 ed. São Paulo: Ática, 1998.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *A poética do recorte: estudo de literatura contemporânea*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2004.

_____. Estéticas da dispersão: formas híbridas na arte contemporânea. In: *I Seminário Internacional Sobre A América Platina*. Campo Grande: UFMS, 2006.

_____. *O olhar pós-moderno e a poética do recorte*. Tese de doutoramento. Assis, São Paulo: Faculdade de Ciências e Letras - UNESP, 1996.

NASCIMENTO, Evandro. *Derrida e a literatura*. Niterói: EDUFF, 1997.

OLIVEIRA, Ana Lucia M. *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

PALLOTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PINTO, Silvia Regina. Desmarcando Territórios Ficcionalis: Aventuras e perversões do narrador. In: *Armadilhas ficcionais: modos de desarmar*. (Org.) Carlinda Fragale Pate Nuñez. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

PLATÃO, *A república*, Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

PRADO, Décio de A. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PROENÇA, Domício. *Pós-modernismo e literatura*, São Paulo: Ática, 1988.

RAVETTI, Graciela. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. (Org.) Graciela Ravetti e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

REIS, Carlos. *O Conhecimento da literatura*, Coimbra: Almedina. 1999.

_____. *Introdução aos estudos literários*. 2ª ed. Coimbra: Almedina, 1999.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papyrus, 1994. Tomo I.

_____. *Teoria da Interpretação*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1987.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: *A personagem de ficção*. Antonio Candido. São Paulo: Perspectiva. 1972.

_____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RYGAERT, Jean Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves: Revisão da Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes. 1996.

SANT'ANNA, Sérgio. *Simulacros*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

_____. *Contos e Novelas Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *50 contos e 3 novelas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Editora Schwartz Ltda. 1989.

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

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. À procura de um novo realismo. Teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: *Literatura e Mídia*. Org. Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schollhammer. São Paulo: Loyola, 2002.

SILVERMAN, Malcon. *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

SOUZA, Eneida Maria de. O discurso Crítico Brasileiro. In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. O não-lugar da literatura. In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VERSIANI, Daniela Gianna Claudia Beccaccia. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

Sobre o Corpus.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec/ UnB 1999.

GREGOLIN, Maria do Rosário. *Discurso e mídia: a cultura do espetáculo*. (Org.) Maria do Rosário Gregolin. São Carlos: Claraluz, 2003.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 6 ed. São Paulo: Global Editora, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Apenzeller. Revisão da trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RYGAERT, Jean Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Trans. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich, São Paulo: EDUC, 2000.

Geral

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ALTHUSSER, Louis. *Idéologie et appareils idéologiques d'État: La Pensée*, Paris, 1970.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um autor lírico no auge da modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FOUCAULT, Michel. O homem e seus duplos. In: *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail . 9 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. Representar. In: *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail . 9 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOMES, André Luís. *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília: FINATEC, 2007.

KELLNER, Douglas. Televisão, propaganda e construção da identidade pós-moderna. In: *A cultura da mídia*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.

LUKÁCS, Georg. *O Romance como epopéia burguesa*. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem. 1999.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. Trad. Maria Augusta de Matos. Revisão da trad. Marina Apenzeller São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Apenzeller. Revisão da trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

NASCIMENTO, Lyslei.. *Os fazedores de Golems*. (Orgs.) Lyslei Nascimento e Luiz Nazario. Belo Horizonte: UFMG/ FALE, 2004.

NOLASCO, Edgar César. *Caldo de Cultura: A hora da estrela e a vez de Clarice Lispector*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2007.

_____. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2004.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*, Trad. Elvira Rina Malerbi Ricci. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S.A. 1977.

Da Internet

MARCUSHI, Luis Antonio. *Linearização, cognição e referência; o desafio do hipertexto*. Comunicação apresentada no IV Colóquio da Associação Latino Americana de Análise do Discurso, Santiago, Chile 5 a 9 de abril de 1999. Disponível em http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/editorial/libros/discurso_cambio/17marcus.pdf Acesso 23 de Janeiro de 2009.

MARCUSHI, Luis Antonio. O hipertexto como um novo espaço de escrita, Disponível em http://atlas.ucpel.tche.br/~poslet/LingEns07/f_marcushi.pdf . Acesso 23 de Janeiro de 2009.

SANT'ANNA, Sérgio. (sergiosant@openlink.com.br). Entrevista eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por london_ms@yahoo.com.br acesso em 31/12/2007.