

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**APROPRIAÇÃO E REUTILIZAÇÃO DE RESÍDUOS
CULTURAIS: PRÁTICAS SERIALIZANTES EM
AMAZONA, DE SÉRGIO SANT'ANNA**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Carine Daniele Franke

Santa Maria, RS, Brasil

2012

APROPRIAÇÃO E REUTILIZAÇÃO DE RESÍDUOS CULTURAIS:

PRÁTICAS SERIALIZANTES EM *AMAZONA*, DE SÉRGIO SANT'ANNA

Carine Daniele Franke

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras

Orientador: Prof. Dr. André Soares Vieira

Santa Maria, RS, Brasil

2012

F829a Franke, Carine Daniele
Apropriação e reutilização de resíduos culturais: práticas serializantes em Amazona, de Sérgio Sant'Anna / por Carine Daniele Franke. – 2012.
114 p. ; 30 cm

Orientador: André Soares Vieira
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2012

1. Amazona 2. Híbridização discursiva 3. Cultura de massa 4. Estratégias serializantes 4. Narrativa-simulacro I. Vieira, André Soares II. Título.

CDU 82.09

Ficha catalográfica elaborada por Cláudia Terezinha Branco Gallotti – CRB 10/1109
Biblioteca Central UFSM

©2012

Todos os direitos autorais reservados a Carine Daniele Franke. A reprodução de partes ou do todo deste trabalho só poderá ser feita mediante a citação da fonte.

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

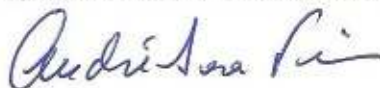
A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**APROPRIAÇÃO E REUTILIZAÇÃO DE RESÍDUOS CULTURAIS:
PRÁTICAS SERIALIZANTES EM *AMAZONA*, DE SÉRGIO
SANT'ANNA**

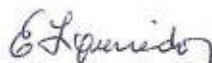
elaborada por
Carine Daniele Franke

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras

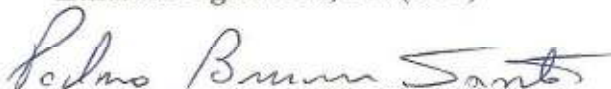
COMISSÃO EXAMINADORA:



André Soares Vieira, Dr.
(Presidente/Orientador)



Eurídice Figueiredo, Dr. (UFF)


Pedro Brum Santos, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 09 de março de 2012.

A meu pai, Elgo, com toda a minha saudade.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Santa Maria, pela oportunidade de um ensino público comprometido com a qualidade;

À CAPES, pelo auxílio financeiro;

Ao meu orientador, professor André Soares Vieira, não apenas pela orientação precisa, mas em especial pela reconfortante presença humana; pelo amparo, segurança e alento transmitidos a cada encontro;

Aos professores Pedro Brum Santos e Eurídice Figueiredo, pela prontidão com que aceitaram a responsabilidade de minha arguição;

À Ana Paula e à Matusa, pela amizade sincera dedicada até o derradeiro instante, e pelas sempre tão importantes palavras de incentivo;

À minha família, pelo apoio incondicional em todos os momentos;

Ao Diego, pela paz transmitida em cada palavra, em cada gesto e sobretudo em cada presença;

A todos aqueles que, de um modo ou outro, não permitiram que eu desistisse.

Redigo o que
de mil maneiras já foi dito.
Raspada a crosta e o limo do macróbio
encontra-se o infante que sorria,
a cria, o criador e o incriado.
A aurora se repete a cada dia.

(BENEDICTO FERRI DE BARROS)

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

APROPRIAÇÃO E REUTILIZAÇÃO DE RESÍDUOS CULTURAIS: PRÁTICAS SERIALIZANTES EM *AMAZONA*, DE SÉRGIO SANT'ANNA

AUTORA: CARINE DANIELE FRANKE

ORIENTADOR: ANDRÉ SOARES VIEIRA

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 09 de março de 2012.

Esta pesquisa teve por objetivo analisar na obra *Amazona*, do escritor brasileiro Sérgio Sant'Anna, de que modo as novas formas literárias da contemporaneidade vêm se valendo de procedimentos de representação serializantes, próprios dos discursos e/ou veículos provenientes do âmbito da cultura de massa. O primeiro capítulo busca situar a escritura literária de *Amazona* dentro de um cenário cultural em fase de esgotamento, que opera o enfraquecimento dos modelos ilustrados de representação e possibilita a emergência de novas formas literárias, que primam pela apropriação, pelo desvio, pela reescritura, pela secundariedade, pela simulação. No segundo capítulo, que trata dos procedimentos de hibridização discursiva presentes em *Amazona*, o objetivo é destacar a influência, na tessitura narrativa da novela, de imagens e procedimentos de composição caracteristicamente folhetinescos, mapeando os aspectos nos quais a narrativa se assemelha ou se conforma ao discurso serializado dessa literatura de entretenimento. A partir dessas considerações, torna-se possível, então, já no último capítulo, determinar de que modo a narrativa se apropria desses discursos com o intuito de reciclá-los e ressignificá-los, à medida que os retira de seu meio de origem e os insere em um novo contexto de produção. Por outro viés, se é notória em *Amazona* a tentativa de configurar uma novela que se comporta e em muitos aspectos simula as típicas narrativas de matriz folhetinesca, também é possível que se observe a incorporação ao universo ficcional de instâncias discursivas diretamente provenientes do âmbito cinematográfico. A Sétima Arte atua, assim, em *Amazona*, de modo a influenciar boa parte da organização narrativa, marcando a construção de narrador, personagens, tempo e espaço e abrindo margem à formação de uma escritura que tende em muitos aspectos para a realização fílmica.

Palavras-chave: *Amazona*. Hibridização discursiva. Cultura de massa. Estratégias serializantes. Narrativa-simulacro.

ABSTRACT

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

APPROPRIATION AND REUSE OF CULTURAL WASTE: SERIALIZED PRACTICES IN *AMAZONA*, BY SÉRGIO SANT'ANNA

AUTHOR: CARINE DANIELE FRANKE

ADVISER: ANDRÉ SOARES VIEIRA

Defense Place and Date: Santa Maria, March 9th, 2012.

This research aimed to analyze in the work *Amazona*, by the Brazilian writer Sérgio Sant'Anna, how new forms of contemporary literature are taking advantage of serialized procedures representation, typical of speeches and/or vehicles from the scope of mass culture. The first chapter seeks to situate the literary writing of *Amazona* within a cultural background in process of depletion, which operates the weakening of the illustrated models of representation and enables the emergence of new literary forms, which stand for the appropriation, the deviation, the rewriting, the secondary status, the simulation. In the second chapter, which deals with the discursive procedures of hybridization present in *Amazona*, the aim is to highlight the influence, in the narrative fabrication of the novel, of images and compositional procedures typically feuilletonistic, mapping the ways in which the narrative resembles and conforms to address this serialized discourse of this entertainment literature. From these considerations, it becomes possible, then, already in the last chapter, to determine how the narrative appropriates these discourses in order to recycle them and reframes them, as they are removed from their home environment and inserted into a new context of production. For another perspective, if it is notorious in *Amazona* to set up a novel that behaves and in many ways simulates the typical narratives of the feuilletonistic matrix, it is also possible to observe the incorporation into the fictional universe discursive instances from the cinematographic scope. The Seventh Art works on *Amazona* in order to influence much of the narrative organization, marking the construction of the narrator, characters, time and space and opening to the formation of a scripture that tends, in many aspects, to the filmic realization.

Keywords: *Amazona*. Discursive hybridization. Mass culture. Serialized strategies. Narrative-simulacrum.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 A LITERATURA EM TEMPOS DE SATURAÇÃO CULTURAL OU O ASSALTO À CULTURA ILUSTRADA	15
1.1 Pós-modernidade e lógica cultural	15
1.2 Pós-modernidade e fazer estético	18
1.3 Quando só restam os restos... Alternativas literárias no <i>Spätzeit</i>	23
1.4 A narrativa santaniana e o contexto brasileiro	28
2 RESÍDUOS CULTURAIS E PRÁTICAS APROPRIATIVAS: O INDUSTRIAL E O LITERÁRIO NA NARRATIVA DE SÉRGIO SANT'ANNA	33
2.1 Quando as margens tomam o centro e o centro se descentraliza: as territorialidades transgredidas	33
2.2 O <i>best-seller</i> : as margens do literário	39
2.3 <i>Amazona</i> e a apropriação de estratégias serializantes	43
2.3.1 Assuntos tratados	45
2.3.2 Trama e técnicas narrativas	54
3 A ESCRITA PALIMPSÊSTICA: INTERTEXTO, INTERMÍDIA E SIMULAÇÃO NO SEGUNDO TEMPO DA ESCRITA	59
3.1 Escrever, reescrever, sobrescrever: <i>Amazona</i> e a escrita do “como se”	59
3.1.1 O “como se” do <i>gestus</i> folhetinesco	62
3.1.2 O “como se” do <i>gestus</i> cinematográfico	72
3.1.2.1 O cinema enquanto imaginário coletivo	75
3.1.2.2 O cinema enquanto técnica compositiva	85
3.2 Provocações a uma problemática do referente em escrituras ditas palimpsêsticas	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
BIBLIOGRAFIA	110

INTRODUÇÃO

Sérgio Sant'Anna, escritor brasileiro nascido em 1941, no Rio de Janeiro, iniciou sua carreira literária no final da década de 60, com o livro de contos *O sobrevivente* (1969), ao qual se seguiu o volume, também de contos, *Notas de Manfredo Rangel, repórter* (1973). É somente em 1975, entretanto, que Sant'Anna passa a ser conhecido do público e da crítica, em função da publicação do romance *Confissões de Ralfo*, seu primeiro texto considerado efetivamente experimental, “carnavalização dos mais variados e heterogêneos procedimentos narrativos” (MIRANDA, 2001, p. 124). Desde então, não mais parou de escrever, compondo uma vasta obra em prosa traduzida para diversas línguas e adaptada para o cinema. Sua produção literária inclui ainda: *Simulacros* (romance, 1977), *Circo* (poesia, 1980), *Um romance de geração* (romance, 1981), *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (contos, 1982), *Junk-box* (poesia, 1984), *A tragédia brasileira* (romance-teatro, 1984), *Amazona* (novela, 1986), *A senhorita Simpson* (contos, 1989), *Breve história do espírito* (contos, 1991), *O monstro* (contos, 1994), *Um crime delicado* (romance, 1997), *O voo da madrugada* (contos, 2003) e *O livro de Praga* (contos, 2011).

Estreando no circuito literário no período em que o Brasil ainda se encontrava em pleno auge do regime militar, Sérgio Sant'Anna foi visto por boa parte da crítica, juntamente com autores como Caio Fernando Abreu, Silviano Santiago e João Gilberto Noll, como um escritor que continuamente manteve alerta sua busca por caminhos alternativos para o ato de escrever, e isso em um momento sócio-cultural nacional no qual o real-naturalismo dos romances-reportagem e a “literatura do eu” dos depoimentos e das memórias figuravam como ordem do dia (SÜSSEKIND, 2004). Sua obsessão em encontrar a forma exata de narrar determinadas realidades, admitida pelo próprio Sant'Anna em entrevista, já é suficiente para confirmar esse seu “deslocamento” em relação às questões ideológicas maiores que permeavam e regiam quase que o todo da produção literária do período:

A repressão do regime militar esteve presente nos trabalhos de quase todos os escritores brasileiros, durante a ditadura. Mas eu sempre fui daqueles que negaram o realismo social ou socialista e acredito que arte é invenção. E, paradoxalmente, a arte brasileira durante o regime militar foi das mais transgressoras e inventivas no que toca às formas (ENTRELIVROS, fev. 2006, p. 22).

Desse modo, apesar de contextualizados pelos anos de chumbo da ditadura militar, já os primeiros escritos de Sérgio Sant'Anna apontam, ainda que timidamente, para aquilo que Therezinha Barbieri (2003) considera o perfil da ficção produzida a partir dos anos 1980 no Brasil - e que parece ser o cerne da estética de Sant'Anna. Essa ficção, segundo a autora, ganharia sua particularidade por não se caracterizar mais enquanto narrativas de denúncia das agitações de ordem psicológica e social, decorrentes do golpe de Estado de 64 e do regime militar. Embora em seus primeiros textos seja possível perceber leves resquícios de uma escrita de certo modo ainda ligada a questões político-ideológicas - afinada com a estrutura dual e desigualitária da sociedade¹ -, a ficção produzida por Sant'Anna a partir dos meados da década de 70 vai configurando-se cada vez menos vinculada a problemáticas de ordem social e centrando-se mais em aspectos relacionados ao próprio processo da escritura literária.

Optando distanciar-se do memorialismo político típico das narrativas de “resistência” tão em voga no Brasil dos anos 70, as quais têm por representantes autores como Renato Tapajós, Ivan Ângelo, Fernando Gabeira e Antonio Callado, entre outros, os escritos de Sant'Anna parecem estar sempre arquitetando um jogo de formas que continuamente persegue um *até onde posso ir e até onde consigo chegar fazendo literatura? Quais os limites da linguagem?* Caracterizado por uma estética que está sempre explorando as diversas potencialidades literárias - engendrando “uma mistura de vozes, gêneros, textos e linguagens diferentes, entre os quais comparecem teatro, cinema e TV, temperados com a necessária dose de humor” (PELLEGRINI, 1999, p. 26) -, Sérgio Sant'Anna teceu narrativas que se particularizam sobretudo pelo caráter narcisista de discursos que se superpõem entre si e reconfiguram suas especificidades em prol de um novo espaço de significação. Nesse novo espaço discursivo, essencialmente flexível, é que o autor consegue promover o imbricamento entre diferentes domínios culturais, onde a linguagem literária não apenas se deixa contaminar por outras formas de arte (tais como o teatro, as artes visuais e os discursos da cultura de massa), como também se expõe as mais variadas mídias (o cinema e a televisão, por exemplo).

Situando a estética de Sant'Anna dentro daquilo que a crítica considerou a tendência dominante da literatura produzida a partir das décadas finais do século XX, e que a compreende enquanto discurso “impuro”, espaço escritural onde os rótulos *cultura ilustrada* e *cultura de massa* perdem completamente sua significação, o objetivo desta pesquisa está vinculado à tentativa de averiguar de que modo as novas formas literárias da

¹ SANTIAGO, 1978. O autor refere-se em especial à coletânea de contos *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, que data de 1973.

contemporaneidade vêm se valendo de procedimentos de representação serializantes, próprios dos discursos e/ou veículos provenientes do âmbito da cultura de massa. De igual modo, buscou-se mapear sumariamente quais as implicações que a mimetização dessas práticas discursivas acarreta na própria natureza da representação literária. Afinal, se estamos diante de uma produção que se constrói de modo intertextual e simula práticas de uma indústria da cultura, que tipo de relação essa produção pode estabelecer com a realidade empírica? Qual é a natureza dessa representação?

Com esse intuito, esta pesquisa parte da noção de *Spätzeit* proposta por Walter Moser em texto de mesmo título a fim de trabalhar com a ideia de um momento cultural em fase de esgotamento - que está intimamente ligada ao enfraquecimento dos modelos modernos², ilustrados, de representação - e da emergência de novas formas literárias, que primam pela apropriação, pelo desvio, pela reescritura, pela secundariedade, pela simulação. Desse modo, a análise de *Amazona* aqui proposta lida diretamente com a noção de pré-construídos culturais, que estão sujeitos, na medida em que assimilados por um novo contexto produtivo, a toda e qualquer espécie de transformação. A partir daí, podem ser compreendidas as noções de intertexto, intermídia, palimpsesto, segunda mão etc, que buscam dar conta dessa espécie de escritura que claramente expressa sua filiação em relação a materiais culturais já institucionalizados pelas culturas do passado ou mesmo do presente.

Dentro desse contexto, a novela de Sant'Anna surge, pois, como um exemplo interessante desse novo modo de produção estética que não preza mais os critérios modernos de originalidade e autenticidade literárias, na medida em que valoriza uma estética reciclante, que tem por marca característica a apropriação e reutilização explícita do massivo. O ecletismo se instaura como ordem do dia e abre margem à formação de um discurso literário absolutamente híbrido, que possibilita e até mesmo promove a convivência pacífica, sem preconceitos ou juízos de valor, entre diferentes formas de arte e/ou campos culturais.

Com efeito, para o momento cultural contemporâneo, estudar a literatura em suas relações e entrecruzamentos com outros campos de cultura parece ser condição necessária para uma efetiva compreensão do seu dizer. Em um mundo “caotizado”, em que o conceito de autonomia/independência dos campos de cultura parece diluir-se em meio a uma enormidade de microcampos que se imbricam e deixam marcas evidentes uns nos outros, não é mais possível se pensar a literatura a partir do conceito de discurso “puro”. Embora se saiba que em

² Faz-se uso aqui da expressão *literatura/estética moderna* conforme a compreende Octavio Paz em *Os filhos do barro*, quando discorre acerca do que denomina a *tradição da ruptura*. Para o autor, a ruptura entre velho-novo apresenta-se como o elemento constitutivo da própria modernidade.

momento algum os discursos literários encontraram-se isentos de aproximações e interferências de outras artes, nesse novo momento cultural em emergência, essas relações não só se acentuam como também se redefine a sua própria natureza.

A partir disso, acredita-se que a literatura contemporânea não poderia ser adequadamente analisada em todos os seus principais aspectos sem que se levassem em consideração as relações mútuas existentes entre a literatura e outras formas de arte, especialmente entre a literatura e a cultura de massa, já que sua significação maior enquanto discurso que testemunha uma metamorfose cultural reside fundamentalmente nesse aspecto. De outra forma, a questão principal, ao ser deixada à margem, perder-se-ia em meio a outras de relevância talvez secundária. Acredita-se, pois, ser de grande importância um estudo que melhor situe e analise os textos e contextos que permitem o advento dessas novas formas de escritura, influenciadas, sobretudo, pelo circuito da comunicação de massa.

Nesse sentido, a escolha de *Amazona* para a constituição do *corpus* de análise da presente pesquisa justifica-se em especial pelo fato de o espaço narrativo dessa escritura representar um campo privilegiado para a investigação aqui proposta, visto que a influência de imagens e procedimentos discursivos de caráter tipicamente massificado se mostra como fator decisivo na construção dessa nova forma de representação da realidade. Embora desde o início de sua carreira Sérgio Sant'Anna já privilegiasse em suas obras esse entrecruzamento entre o discurso literário e outras formas de arte e mídias, *Amazona* parece ser um de seus exemplos mais bem acabados no que diz respeito ao imbricamento significativo *da literatura com a cultura de massa*, e isso em um período - anos 1980 - em que uma verdadeira indústria da cultura consolidava-se no país, interferindo de maneira efetiva na produção e recepção das obras literárias.

Para a concretização da proposta aqui traçada, deu-se preferência por, no primeiro capítulo deste trabalho, ressaltar as características estruturais que permitem distinguir modernidade e pós-modernidade, a fim de poder delimitar a influência direta que essa nova ordem imprimiu sobre grande parte da literatura que tem sido produzida contemporaneamente. O interesse em mapear essa diferenciação justifica-se pela percepção do enfraquecimento que vêm sofrendo, sobretudo a partir das últimas décadas do século XX, os modelos caracteristicamente modernos de representação. Ao submeterem-se a um evidente processo de declínio, tais modelos vêm sendo gradativamente substituídos por um tipo de literatura muito mais preocupado com práticas secundárias de recuperação e reutilização de já-ditos do que com os critérios estéticos de originalidade e autenticidade tão caros ao fazer literário moderno.

É válido ressaltar que não se objetivou, nessa discussão, tratar a pós-modernidade em termos de uma periodização homogênea ou como um momento histórico fechado e acabado sobre o qual se possa estabelecer certezas absolutas e atribuir características que lhe sejam próprias. Não se pretendeu, do mesmo modo, levar em consideração a pertinência ou não do termo *pós-modernidade* na definição dessa nova lógica que rege a sociedade contemporânea. Tentou-se apenas, nesse capítulo inicial, demonstrar de maneira sucinta a singularidade desse novo momento, levando em consideração a subversão praticada por ele no que diz respeito ao sistema de ideias que ordenou e sustentou as ideologias da era moderna. Além disso, buscou-se afirmar as marcas que essa transformação sócio-econômico-cultural acabou infligindo à produção literária desse período, sem desprezar a especificidade da situação cultural vivida pelo Brasil dos anos 1980.

O segundo capítulo, que trata diretamente dos procedimentos de hibridização discursiva presentes em Sant'Anna, objetivou destacar a influência, na tessitura narrativa de *Amazona*, de imagens e procedimentos de composição típicos das produções serializadas da cultura de massa. Mostrando-se expressamente avessa aos princípios tradicionais de originalidade e pureza da estética moderna, e plenamente afinada com o circuito de consumo no qual se inseriu a literatura brasileira dos anos 80, *Amazona* valoriza uma estética reciclante e secundária e se tece afirmando a originalidade de uma produção marcada essencialmente pela reutilização do massivo. Partindo de uma breve retomada da história do *best-seller*³ - representante por excelência da literatura de massa - e da caracterização de sua estrutura típica, o capítulo intentou mapear os aspectos nos quais *Amazona* se assemelha ou se conforma ao discurso serializado dessa literatura de entretenimento, tanto no que diz respeito aos assuntos abordados pela narrativa quanto à trama e técnicas compositivas empregadas na configuração da novela.

A partir dessas considerações, tornou-se possível, então, já no terceiro capítulo, determinar de que forma a narrativa se apropria desses discursos massivos com o intuito de

³ Para os interesses desta pesquisa, o *best-seller* será considerado enquanto um gênero discursivo próprio. Embora no decorrer de sua história - que teve seu início com os *roman-feuilleton* oitocentistas - tenha adquirido um estatuto predominantemente comercial, haja vista a apropriação dessa categoria genérica pelo mercado editorial a fim de classificar os livros que geram altos lucros por venderem em grande número, contemporaneamente o *best-seller* vem sendo compreendido como um gênero discursivo específico, sucessor do folhetim e alicerçado na predominância de um modelo conservador incessantemente repetido - temática constante e estrutura esquemática (SODRÉ, 1988). De acordo com esse viés crítico, o *best-seller* pode ainda ser decomposto nos mais diversos subgêneros: auto-ajuda, romance espírita, romance policial, romance de espionagem, romance de aventuras, romance sentimental etc, o que por si só já denota o fato de que a chamada literatura *best-seller* acabou por se apropriar de diversos elementos compositivos que já se mostravam presentes no conjunto dos *roman-feuilleton* do século XIX. O que se está levando em consideração aqui, desse modo, é a assimilação que Sant'Anna faz de elementos da literatura comercial ou *best-seller*, que sempre se valeu e ainda se vale de procedimentos de representação tipicamente folhетinescos.

reciclá-los e ressignificá-los, na medida em que os retira de seu meio de origem e os insere em um novo contexto de produção. Embora se mostre evidente em *Amazona* a utilização que a narrativa faz de imagens e técnicas de composição próprias à estrutura serializada dos *best-sellers*, uma análise mais minuciosa permite que se enxergue, para além de sua aparência, o verdadeiro jogo literário que está por detrás de toda essa falsa arquitetura folhetinesca. Ainda que para um leitor ingênuo possa perfeitamente passar-se por um típico *best-seller*, é no jogo de simulação que consegue estabelecer com esse gênero do discurso, forjando efeitos de superfície, que *Amazona* realmente se configura. Se é do discurso massivo enquanto técnica que a narrativa parte, não é a ele, entretanto, que ela se encaminha.

Por outro lado, se se torna clara em *Amazona* a tentativa, por parte de Sérgio Sant'Anna, de configurar uma novela que se comporta e, em muitos aspectos, imita as típicas narrativas de matriz folhetinesca, também é possível que se observe, durante todo o percurso textual, a incorporação de instâncias discursivas diretamente provenientes do âmbito cinematográfico. A máquina cinema atua, pois, em *Amazona* de modo a influenciar boa parte da organização discursiva do texto, marcando a construção de narrador, personagens, tempo e espaço na obra santaniana. Num contexto sócio-cultural no qual a experiência que se tem do mundo acabou se tornando cada vez mais indireta, mediada por imagens provenientes de contextos sociais diretamente vinculados a uma cultura das mídias, o texto de *Amazona* surge, pois, como uma proposta de escrita que busca do início ao fim romper os sempre bem estabelecidos liames entre a palavra e a imagem, na tentativa de configurar uma narrativa essencialmente visual, que busca dizer a imagem na ausência da mesma.

Por fim, o capítulo encerra tecendo uma discussão acerca da problemática da representação em escrituras ditas palimpsêsticas, de segundo grau. O intuito foi destacar de que modo a narrativa de Sant'Anna acaba por problematizar, dentro do âmbito da ficção, questões que são de natureza teórica, almejando um novo modo de se compreender a *mimesis* em tempos nos quais o real tornou-se mais do que nunca hiper-realizado: o real *são* os signos. Se a *mimesis* não se encontra falida, mas, pelo contrário, mostra-se mais viva do que nunca, na medida em que passa a ser *questionada* e, conseqüentemente, *reinterpretada*, então resta indagar qual é a natureza desse fenômeno mimético.

1 A LITERATURA EM TEMPOS DE SATURAÇÃO CULTURAL OU O ASSALTO À CULTURA ILUSTRADA

Este capítulo tem por objetivo ressaltar as características estruturais que permitem diferenciar modernidade e pós-modernidade, tomando por base a lógica cultural própria que rege a constituição de cada uma delas, a fim de poder delimitar a influência direta que essa nova ordem imprimiu sobre grande parte da produção literária que tem sido produzida contemporaneamente. O interesse em mapear essa diferenciação justifica-se pela percepção do enfraquecimento que vêm sofrendo, sobretudo a partir das últimas décadas do século XX, os modelos caracteristicamente modernos de representação. Ao submeterem-se a um evidente processo de declínio, tais modelos vêm sendo gradativamente substituídos por um tipo de literatura muito mais preocupado com práticas secundárias de recuperação e reutilização de já-ditos do que com os critérios estéticos de originalidade e autenticidade tão caros ao fazer literário moderno.

É somente a partir dessa reflexão inicial que se poderá, posteriormente, adentrar a problemática de uma estética que alia a criação literária às leis da produção industrial serializada. Tal discussão permitirá, pois, a compreensão de determinadas obras literárias contemporâneas dentro de um esquema que leva em conta práticas de apropriação e de reutilização de resíduos culturais, a fim de constituir obras de arte distintas daquelas valorizadas pela lógica cultural elitista da modernidade.

1.1 Pós-modernidade e lógica cultural

Embora a noção de pós-modernidade, introduzida na entrada da década de 70 por Jean-François Lyotard, esteja sendo, desde seu surgimento, alvo das mais acaloradas e infundáveis discussões acadêmicas em função de sua notável ambiguidade e pouca precisão semântica, o certo é que a tentativa de definição desse novo momento cultural não pode prescindir da compreensão que já se tem acerca da realidade que o precede, a modernidade,

sea para continuarla, negarla, radicalizarla o despedirse de ella. El pos de la posmodernidad a la vez que alude a una nueva realidad, indica la inclusión en ella [...] de la modernidad (VÁZQUEZ, 1989, p. 137).⁴ Desse modo, se ainda - e isso se estende até a entrada do século XXI - é impossível afirmar com convicção qual é a natureza da relação entre ambos os termos - *pós* e *modernidade* -, o certo é que a definição da pós-modernidade não pode deixar de levar em consideração o período histórico que a antecedeu e o sistema de ideias que deu sustentação à sua ideologia.

Fredric Jameson, seguindo esse viés reflexivo, assegura a existência da pós-modernidade apoiando-se na hipótese de uma “quebra radical”, cujas origens geralmente remontam ao início dos anos 60: “Como sugere a própria palavra, essa ruptura é muito frequentemente relacionada ao atenuamento ou extinção (ou repúdio ideológico ou estético) do centenário movimento moderno” (JAMESON, 1997, p. 27). Mais adiante, indaga-se: “mas será que isso implica uma mudança ou ruptura mais fundamental do que as mudanças periódicas de estilo, ou de moda, determinadas pelo velho imperativo de mudanças estilísticas do alto modernismo?” (JAMESON, 1997, p. 28). Jameson acredita que sim.

Nesse sentido, Jameson, bem como Jean-François Lyotard, Gianni Vattimo e outros teóricos que tendem a compreender a pós-modernidade como uma ruptura maior em relação ao período moderno (deixando-se de lado, claro, as divergências de caráter mais específico em relação a cada uma das teorizações), passam a definir a singularidade desse momento sócio-histórico em ascensão em termos de um novo *momento cultural*. Para Jameson (1997), em especial, a pós-modernidade, constituída por uma lógica outra, é o resultado de uma série de transformações operadas na realidade sócio-econômica mundial em função do capitalismo multinacional e da explosão de uma sociedade predominantemente midiática e informativa.

Essa nova realidade social é responsável, por sua vez, por impulsionar *un cambio radical del pensamiento en las condiciones de existencia que sigue a las de la modernidad* (VÁZQUEZ, 1989, p. 140)⁵, o que acaba por dar vazão à constituição de uma nova lógica cultural, distinta daquela que deu sustentação durante tanto tempo ao ideário moderno. Dentro dessa nova lógica, o pós-modernismo, segundo Jameson, não pode, pois, ser considerado um mero estilo ou movimento de cultura, já que emerge enquanto uma verdadeira *dominante cultural*, “uma resposta a certas realidades sociais e tecno-econômicas novas” (VAVAKOVA,

⁴ “seja para continuá-la, negá-la, radicalizá-la ou despedir-se dela. O *pós* da pós-modernidade, uma vez que alude a uma nova realidade, indica a inclusão nela [...] da modernidade” [Tradução nossa].

⁵ “Uma mudança radical do pensamento nas condições de existência que se seguem às da modernidade” [Tradução nossa].

1988, p. 113): é a própria esfera da cultura, e o valor que se atribui a ela, que passam a ser questionados e reorganizados na contemporaneidade.

Assim sendo, a pós-modernidade surge como um novo momento cultural no qual a própria

modernidade é posta em questão nos traços maiores de sua lógica, o racionalismo e o individualismo, nas suas expressões ideológicas contidas na ideia do progresso e no ideal de igualdade. As críticas tocam igualmente o conceito de história universal, a definição política da identidade cultural unificada no interior das fronteiras do Estado-Nação, a valorização do futuro em detrimento do passado, a representação da vida social baseada no conflito de classe, a moral da mudança e do novo, a estética elitista do modernismo (VAVAKOVA, 1988, p. 105).

A sociedade moderna, que surge em um contexto histórico de profundas transformações e consolidações sociais, sustentou toda a sua lógica nos ideais de um sistema filosófico - o Iluminismo - que instituiu a Razão como instrumento único de acesso à verdade, instaurando no pensamento ocidental a ideia do ser humano enquanto produtor do conhecimento. Esse sistema de ideias - fruto da constante cientificidade oriunda dos paradigmas renascentistas - mostrou-se, nesse sentido, profundamente otimista em relação ao ser humano e sua capacidade de *conhecer* e *controlar* tudo o que o rodeia. Uma nova realidade, cunhada na ciência, permeava os mais variados setores da atuação humana, disseminando os valores da racionalidade, da dinamicidade, da superação, da originalidade como decisivos e imprescindíveis para o progresso e a emancipação moral do homem:

La sociedad moderna es una sociedad dinámica, en constante desarrollo, orientada hacia el futuro, una sociedad que no conoce límites ni estancamiento. [...] Ser moderno es estar abierto siempre a lo nuevo en un proceso progresivo hacia un fin o meta superior. Componente esencial de la modernidad es, pues, la negación del pasado, de lo viejo e la preminencia del futuro, de lo nuevo (VÁZQUEZ, 1989, p. 138).⁶

A lógica pós-moderna, por outro lado, destituída e desacreditada de quaisquer projetos revolucionários e utópicos de transformação da realidade social, passa a atacar justamente esses componentes considerados essenciais, pela modernidade, a uma lógica da superação e do progresso. Colocando abaixo de uma vez por todas o ideário utópico e falido da Razão Ilustrada, a pós-modernidade passa a atuar justamente como uma contestação de todos os saberes que foram considerados, pela racionalidade moderna, superiores em relação àqueles taxados de marginais e secundários.

⁶ “A sociedade moderna é uma sociedade dinâmica, em constante desenvolvimento, orientada para o futuro, uma sociedade que não conhece limites nem estagnação. [...] Ser moderno é estar aberto sempre ao novo em um processo progressivo até um fim ou meta superior. O componente essencial da modernidade é, pois, a negação do passado, do velho e a preeminência do futuro, do novo” [Tradução nossa].

A partir dessa súbita tomada de consciência trazida à tona pela pós-modernidade, os saberes institucionalizados, canônicos, antes aceitos como únicos, inquestionáveis e absolutos, passam desde então a serem compreendidos apenas como saberes *dentre outros*, visão específica do mundo, um consenso nem mais nem menos verdadeiro do que outro qualquer. O que se busca subverter, nesse viés, é a ordem racionalizante, homogeneizadora e totalizante dos grandes metarrelatos modernos, na expectativa de “alargar o conhecimento pela exploração das margens e das fronteiras abandonadas pelas institucionalizações disciplinares, às quais chegou a lógica da racionalização” (VAVAKOVA, 1988, p. 106).

Em meio a esse novo contexto, parece bastante lógico que a literatura, enquanto manifestação cultural de uma determinada sociedade, em determinado período histórico, também venha a se modificar. Essas transformações passam a ser evidenciadas não apenas nos traços estilísticos ou nas propostas estéticas dessas novas produções, mas principalmente naquilo que diz respeito à própria natureza e à função da criação estética em tempos de alterações significativas no *ethos* social.

Com o intuito de compreender esse novo fazer estético em emergência, optar-se-á por, retrospectivamente, traçar de modo sumário os principais traços que caracterizam o conjunto da literatura produzida a partir da emergência do movimento romântico. Posteriormente, trabalhando em termos opositivos, passar-se-á, enfim, à definição do modo pelo qual a criação literária pós-moderna busca distanciar-se radicalmente dos valores elitistas e auráticos tão próprios ao fazer estético caracteristicamente moderno.

1.2 Pós-modernidade e fazer estético

Dentro da esfera da arte, a literatura, ao seguir os pressupostos maiores que regiam a lógica moderna, afirmou-se no mesmo viés racionalizante e progressista que endossou toda a organização sócio-cultural característica de tal período histórico. De acordo com Jürgen Habermas, tanto o espírito quanto o exercício da estética moderna erigiram-se sobre uma ininterrupta sucessão de movimentos vanguardistas que objetivaram dar conta de uma *nova consciência do tempo*:

A vanguarda concebe a si mesma como invasora de territórios desconhecidos, expondo-se a riscos de surpresas, experiências de choque, conquistando um futuro

jamais ocupado. A vanguarda precisa encontrar um caminho num território onde ninguém ainda parece ter-se aventurado (HABERMAS, 1973, p. 87).

É ponto pacífico no que diz respeito à estética moderna a nova relação que a literatura passa desde então a estabelecer com tudo aquilo que é considerado *antigo*. Rompendo com a máxima da Antiguidade que professava a criação literária bela como aquela que se construía por *imitação* dos modelos dos antigos, a estética moderna erigiu suas bases sobre o ideal oposicionista do *culto ao novo*. A Razão Ilustrada, inspirada na ciência moderna, disseminou o progresso como valor último a ser alcançado em nome do aperfeiçoamento social e moral - a emancipação humana -, e a literatura, em meio a essa lógica racionalizante, viu-se também ela envolta nas malhas do impulso inovador e da originalidade sem limites.

Assim, a literatura moderna, como muito já se comentou, erigiu-se sobre uma série de sucessivos *-ismos* que vinham, um após outro, reivindicar o novo em detrimento de tudo aquilo que já soava *démodé*. Emergindo como a era da Razão, e tendo por seu princípio regulador a crítica, a modernidade não escapou ela própria de se tornar objeto de julgamento da lógica que a fez nascer. É nesse sentido que Octavio Paz (1984) trata a questão da modernidade, pensando em especial a questão estética, compreendendo-a como a *tradição da ruptura*. Erigindo-se incessantemente sobre a mudança, sobre o novo, a estética moderna acabou por tornar a própria novidade recorrente, esperada, “velha”. Segundo Habermas,

A modernidade revolta-se contra as funções normalizadoras da tradição: vive da experiência de se revoltar contra tudo que é normativo. [...]. Esta consciência estética está sempre a encenar um jogo dialético entre recato e escândalo público; torna-se dependente do fascínio daquele horror que acompanha o ato de profanar, mas buscando sempre fugir dos resultados triviais da profanação (HABERMAS, 1973, p. 86).

Como consequência direta dessa veneração ao novo, a estética moderna trouxe à luz o culto aos talentos originais, à autenticidade e ao estilo pessoal, além de consolidar o mito do artista como o criador em potencial, o gênio das letras:

Desde o fim da era clássica, a cultura se engajou resolutamente no caminho da criação permanente. A criação não é apenas a liberdade e a arte das variações em torno da norma (norma formal da linguagem, norma dos arquétipos ou estereótipos, etc.), não é apenas a singularidade de uma linguagem com relação a uma língua, é uma relação desestruturante-reestruturante Linguagem-Língua. A criação significa que a Linguagem desestrutura o código para reestruturá-lo de maneira nova, que a retórica não é mais a regra à qual se subordinam as “obras geniais”, mas a regra que mata-ressuscita-renova sem cessar - a sucessão das obras geniais (MORIN, 1986, p. 85-86).

No limite, Morin diria que toda obra de arte moderna é, em verdade, uma antiarte, porque escapa, por algum aspecto novo, à jurisdição do código. Assim, todo e qualquer

escritor, amparado por esse contexto, só se tornava digno do título de artista caso fosse capaz de imprimir à sua obra um estilo pessoal, único e inconfundível, o que implicava, por sua vez, passar longe de qualquer material que pudesse ser considerado corriqueiro, banal, ou, de igual modo, alheio à esfera da alta cultura, da cultura ilustrada, daquela que merecia figurar no cânone.

A literatura pós-moderna, por sua vez, como uma ramificação menor dentro desse processo maior que rege toda a lógica da pós-modernidade, surge em um momento em que se está começando a colocar em questão todos esses ideais erigidos e sustentados séculos a fio pela modernidade. Nesse sentido, é a própria validade dessas premissas modernas que é posta em questão por essa nova literatura. Para Vavakova,

É o conceito moderno de arte como esfera autônoma, a autonomia estética do trabalho individual, a subjetividade modernista, a especialização dos domínios artísticos, a abstração crescente do modernismo e as hipóteses intelectuais, o purismo e o academismo, a consagração do perito de arte, enfim a estética da mudança incessante (e da ruptura) do modernismo, que se revelam desfasadas das realidades sócio-culturais atuais das sociedades modernas (VAVAKOVA, 1988, p. 111).

Juntamente com a desistência em relação a qualquer empreendimento utópico de progresso e superação, o fazer estético pós-moderno abre mão também daquilo que caracterizou em primeira instância a criação artística genuinamente moderna: o culto ao novo e ao artista como criador em potencial. Afinal, levando-se em consideração a obra literária selecionada como *corpus* desta pesquisa, o que é o novo, o original, o inédito em *Amazona*? Erigida sobre os pilares de outros valores, talvez seja possível, aqui, pensar a novela de Sant'Anna em termos não de originalidade, mas de *novidade*: uma estética aliada à lógica serializada do construir o diferente a partir de um eterno *mesmo*.

Em meio a esse cenário de contestação às premissas modernas, indaga-se, então: como valorar as obras literárias contemporâneas a partir dos critérios modernos de inovação e originalidade se tais critérios mostram-se absolutamente defasados se tomados em relação a essa nova realidade sócio-cultural em ascensão? O novo, para a literatura pós-moderna, perde completamente seu sentido na medida em que o progresso, juntamente com a visão de futuro, deixa de ser a mola-mestra que norteia a sociedade de um modo geral. Sendo assim, as estéticas pós-modernas estão muito mais centradas no presente - naquilo de que dispõem em decorrência do que já se produziu no passado -, *un presente que se reproduce a sí mismo y en el que lo nuevo es solo lo mismo* (VÁZQUEZ, 1989, p. 141)⁷, do que na ruptura incessante

⁷ “Um presente que se reproduz a si mesmo e no qual o novo é tão somente o mesmo” [Tradução nossa].

em busca do novo e do autêntico. Nada mais apresentando de reacionária, a literatura pós-moderna abandona de vez a estética do choque e do oposicionismo, tão própria ao fazer literário moderno, ao erigir-se como uma literatura absolutamente pós-vanguardista:

Desde el momento en que el posmodernismo repudia lo nuevo como valor, lo que valora es el pasado absorbido por un presente que, al reproducirse a si mismo, cierra la puerta al futuro. De ahí que rechace la innovación que en el plano social representa la revolución, o la innovación que en una sucesión de ismos buscan en el plano estético las vanguardias del siglo XX (VÁZQUEZ, 1989, p. 143).⁸

Essa recusa da literatura pós-moderna em perpetuar a originalidade como critério de valoração estética acaba por torná-la receptiva a uma série de códigos e linguagens recuperados da tradição literária ou retirados de outros domínios culturais. Avessa a totalizações, essa literatura rejeita quaisquer espécies de hierarquia e mostra-se parte de um circuito plural e eclético, no qual a heterogeneidade parece ser consciente e propositalmente o que rege o seu fazer: *El ecletismo, tan desprestigiado en la modernidad y tan ajeno a las vanguardias artísticas, es asumido positivamente por el posmodernismo* (VÁZQUEZ, 1989, p. 143)⁹. Na medida em que romper é uma característica estética que visa ao novo, ao inventivo, ao progresso, para a arte pós-moderna a ruptura não é mais pertinente.

Em consequência disso, o estilo pessoal e único, originário do movimento romântico, é derrubado em prol de uma pluralidade de estilos recortados do passado e colados lado a lado, numa convivência pacífica e harmônica, com o presente imediato. O autor não é mais o criador genial de um estilo novo e original, que rompe ou rechaça os anteriores, mas apenas um manipulador de uma série de códigos, linguagens e estilos recuperados de outros contextos de produção e inseridos em um novo discurso estético.

É nesse sentido que Jameson trata da “distinção entre a elaboração modernista de um estilo pessoal e esse novo tipo de inovação linguística, que não é mais, de forma alguma, pessoal, mas tem uma afinidade familiar com o que Barthes chamou, há muito tempo, de ‘escrita branca’” (JAMESON, 1997, p. 51). *Amazona*, emergindo dentro dessa nova lógica, constitui-se, assim, justamente nessa abertura ao diferente, nesse contágio eclético com códigos e linguagens provenientes de focos de cultura alheios ao elitismo da cultura ilustrada. É o *populismo estético*¹⁰ em seu mais alto grau tomando conta da narrativa contemporânea.

⁸ “Desde o momento em que o pós-modernismo repudia o novo como valor, o que valora é o passado absorvido por um presente que, ao reproduzir-se a si mesmo, fecha a porta ao futuro. É por isso que rechaça a inovação que no plano social representa a revolução, ou a inovação que em uma sucessão de ismos buscam no plano estético as vanguardas do século XX” [Tradução nossa].

⁹ “O ecletismo, tão desprestigiado na modernidade e tão alheio às vanguardas artísticas, é assumido positivamente pelo pós-modernismo” [Tradução nossa].

¹⁰ JAMESON, 1997.

Esse ecletismo que passa a reger toda a lógica da literatura pós-moderna é responsável por aquilo que Edgar Morin (1986) caracteriza como o *assalto à cultura ilustrada*. Antes comodamente situada ao centro do campo artístico, a cultura ilustrada tende agora a reformular-se em meio a uma enxurrada de outras culturas, que abandonam as margens do sistema e são trazidas a esse centro - que se descentraliza -, infiltrando-se nele e expandindo suas possibilidades de criação. De acordo com Jameson,

Nossa própria crítica recente [...] tem se preocupado em acentuar a heterogeneidade e as profundas discontinuidades da obra de arte, que não é mais unificada ou orgânica, mas é agora um saco de gatos ou um quarto de despejo de subsistemas desconexos, matérias-primas aleatórias e impulsos de todo tipo. Em outras palavras, o que antes era uma obra de arte agora se transformou em um texto cuja leitura procede por diferenciação em vez de proceder por unificação (JAMESON, 1997, p. 57).

Desse modo, os discursos unos e centrais que configuraram a superioridade da cultura ilustrada sobre as demais culturas vêm a ser questionados e desestabilizados à medida que a própria história literária, e o cânone erigido por ela, passam a ser problematizados. Se a história universal perdeu sua credibilidade - pois deixou de ser vista unitária e homogênea para ser compreendida em sua pluralidade e simultaneidade -, esse novo fazer estético começa a abrir espaço para que aqueles discursos desde sempre marginalizados pela história da literatura ganhem visibilidade dentro da esfera artística e se mesclam àqueles discursos tradicionalmente pertencentes à cultura ilustrada, numa complexa multiplicação de centros de história (VATTIMO, 1991).

Desestruturando fronteiras rigidamente estabelecidas entre arte de elite e arte de massas, a literatura pós-moderna acaba por desequilibrar o próprio mito da autonomia da criação literária ao abrir margem ao “aparecimento de novos tipos de texto impregnados das formas, categorias e conteúdos da mesma indústria cultural que tinha sido denunciada com tanta veemência por todos os ideólogos do moderno” (JAMESON, 1997, p. 28).

Deixando de se pretender “pura” e de constituir-se paralelamente às leis da produção industrial serializada, a literatura pós-moderna erige-se enquanto recicladora de “resíduos culturais”, sejam eles recuperados do passado ou simplesmente retirados de diferentes focos culturais do presente.

1.3 Quando só restam os restos... Alternativas literárias no *Spätzeit*

Em texto intitulado *Spätzeit*, Walter Moser, pensando em uma teoria da produção cultural e/ou artística que dê conta da especificidade da situação cultural pós-moderna, parte do conceito de *Spätzeit*, que semanticamente corresponde a algo como “época tardia” ou “tempo da decadência”, a fim de compreender esse fazer artístico que não se enquadra mais nas noções de originalidade e autenticidade pregadas e divulgadas pela estética moderna: “[...] será necessário tratar o *Spätzeit* em seus diversos níveis de funcionamento discursivo, ao mesmo tempo como figura, designando um gosto estético, enviando a um tipo cultural, indicando uma condição histórica ou ainda captando uma sensibilidade subjetiva” (MOSER, 1999, p. 34). Para tanto, o autor o explicita a partir de cinco componentes semânticos que considera constitutivos do termo: a perda de energia, a decadência, a saturação cultural, a secundariedade e a posterioridade.

Segundo Moser, a noção de *Spätzeit* mostra-se válida para se pensar uma época de crise cultural como a vivenciada pela sociedade pós-moderna, e torna-se uma interessante alternativa em relação ao imaginário *Endzeit* que frequentemente marca e invade o contexto sócio-cultural da contemporaneidade. Cunhada em contraposição à atmosfera “final dos tempos” indiciada pelo vocábulo *Endzeit* - que carrega consigo a ideia apocalíptica do fim da arte e do fim da criatividade em tempos pós-utópicos -, o conceito de *Spätzeit* lida com componentes semânticos que implicam uma teoria da criação que objetiva ver uma possibilidade de prosseguimento da produção artística e cultural mesmo em um contexto de saturação da cultura como o vivenciado em tempos pós-modernos. Deixando de lado visões pessimistas e apocalípticas relativas ao fim da arte, a teoria da produção cultural proposta por Moser busca compreender o fazer estético posterior à modernidade como parte de uma lógica cultural particular que exige teorizações que deem conta da especificidade das condições de produção dessa nova arte.

De acordo com o teórico, o sujeito humano que habita o *Spätzeit* compõe um mundo com forças diminuídas em relação ao estado inicial desse mesmo mundo. Esse pensamento deriva do modelo natural da entropia, que prevê que o sistema tenha nascido com um máximo de energia, de recursos e de força criadora, mas que sua evolução é marcada por uma perda progressiva dessa plenitude inicial. Transpondo esse conceito para o campo cultural, tem-se justamente a ideia de um esgotamento da cultura. Para este estudo em específico, lida-se com

a ideia de um esgotamento da cultura moderna, ilustrada, elitista, que pode ser muito bem demonstrado na análise que se fará, no capítulo 2, da novela *Amazona*. Aqueles que habitam o *Spätzeit*, portanto, em função de se encontrarem em um mundo diminuído, devem contentar-se com os “restos”, os dejetos deixados por aqueles que habitaram um mundo anterior a este, além de adequarem-se ao potencial “reduzido” que a época atual lhes oferece.¹¹

Nesse sentido, o destino do artista que veio mais tarde consistiria em aceitar habitar um mundo decaído, constituído principalmente por escombros e ruínas de um passado que outrora já teve seu momento de esplendor:

Um sistema, ou um objeto dado como íntegro e dotado de integridade, de coerência interna, de unidade e de totalidade teria decaído (CADERE) e, ao decair, ter-se-ia desfeito (DE-) [...]. O agente principal desse processo, considerado o mais das vezes como lento e contínuo, não é outro senão o tempo. É o tempo que ataca as coisas e as arruína (MOSER, 1999, p. 37).

Esse movimento *natural* rumo à decadência, à degradação de tudo o que um dia foi novo e original, conseqüentemente abre margem à produção daquilo que Moser caracteriza como dejetos, escombros e ruínas de um passado ora deposto: “A condição do *Spätzeit* inclui a vida num mundo culturalmente pleno, cheio de restos das épocas que o precederam” (MOSER, 1999, p. 38).

Nesse viés,

a cultura do *Spätzeit* se elabora num campo de restos, de fragmentos, de escombros, de ruínas, até mesmo de dejetos. Destruídas e decaídas, as culturas do passado estão, entretanto, materialmente presentes sob a forma de destroços que irrompem no presente, que se impõem à paisagem cultural contemporânea. Esses destroços são inúmeros e estão em toda parte. O presente é percebido como a descarga das culturas do passado. O espaço cultural é um campo de escombros (MOSER, 1999, p. 38).

Aqueles que habitam o *Spätzeit*, pois, movem-se em meio a um ambiente já saturado de objetos culturais *heterogêneos*, provenientes dos mais diversos contextos espaço-temporais: “O espaço cultural está saturado, e talvez supersaturado de objetos, e de fragmentos de objetos que os ancestrais e os antecessores legaram aos descendentes. Estes últimos nascem num mundo que já está culturalmente pleno, talvez pleno demais” (MOSER, 1999, p. 38). Assim, o questionamento que talvez possa se impor a uma teoria que intente dar conta do fazer estético pós-moderno é: se o espaço cultural da história da cultura encontra-se mais recentemente saturado e, de certo modo, tudo já foi dito, o que resta aos contemporâneos dizer? Pensando-se na novela de Sant’Anna, poder-se-ia indagar: o que resta a *Amazona* dizer

¹¹ Os termos *restos* e *reduzido* encontram-se entre aspas porque, lidos no contexto da teorização proposta por Moser, não devem ser compreendidos em seu sentido literal, que geralmente os relacionaria a características e ações pejorativas, desprovidas de valor.

em tempos de saturação da cultura? Tiphaine Samoyault responderia em texto intitulado *A intertextualidade*: “Tudo está dito, mas redigo o que quero” (SAMOYAULT, 2008, p. 71).

Certamente esse é um questionamento que permite duas visões distintas a respeito do fenômeno da saturação cultural em tempos pós-modernos:

Duas reações são possíveis para quem se encontra confrontado com essa condição particular na história cultural. Uma reação negativa, que percebe essa situação como um obstáculo à produção cultural; e uma reação positiva, que aí reconhece, ao contrário, circunstâncias favoráveis a uma nova fase de produção (MOSER, 1999, p. 39).

Na medida em que se compreende o novo fenômeno estético dentro de uma lógica cultural distinta daquela da modernidade, abre-se margem à concepção dessa saturação cultural como algo que instiga a produtividade e - por que não? - a criatividade. Ao invés de considerá-la como uma barreira à produção artística, busca-se caracterizá-la como uma *fonte inesgotável* de recursos, que cabe ao artista aproveitar e redimensionar através de um processo de reutilização ou reciclagem cultural que incorpora o lugar-comum e dá a ele nova significação:

A atitude positiva percebe menos o excesso que a plenitude. O artista que não tem a pretensão da criação *ex nihilo*, que não vive no etos do novo começo, poderá perceber a plenitude que o envolve como uma fonte inesgotável. A densidade de materiais culturais que o envolve pode então ser vista como uma riqueza que lhe é oferecida, e que ele pode aproveitar enquanto criador. Isso com a condição de que ele aceite criar a partir de uma mesa cultural já posta e onde reina a abundância. Com a condição de que ele aceite trabalhar com os materiais que já estão ali (MOSER, 1999, p. 40).

Esse novo modo de se pensar a produção artística permite, de acordo com Moser, que se fale em “produção secundária” ou “secundariedade”, que, segundo o autor, é “um modo de produção cultural que trabalha a partir de um pré-construído cultural, a partir de materiais previamente dados, que já têm um estatuto cultural [...] e que podem ser submetidos a toda espécie de transformações” (MOSER, 1999, p. 41). A partir daí, podem ser compreendidas as noções de intertexto, intermídia, palimpsesto, segunda mão etc, que serão posteriormente trabalhadas em *Amazona*, e que buscam dar conta dessa espécie de escritura que claramente expressa sua filiação em relação a materiais culturais já institucionalizados pelas culturas do passado ou mesmo do presente.

Por fim, o autor integra aos demais elementos semânticos constituintes do *Spätzeit* a noção de posterioridade: o *Spätzeit* é aquilo que vem após alguma coisa; o “chegar-depois” é o núcleo, pois, da temporalidade do conceito. Partindo das teorizações de Harold Bloom, Moser configura a interação entre aquele que vem tarde e o pré-construído temporal como

uma prova de forças entre o “poeta filho” e o “poeta pai” que pode culminar na criação artística: “ela se pratica *nos* e *com* e *contra* os materiais de uma poesia que já ocupa o espaço poético. Não se trata em nenhum caso de uma simples rejeição do poeta-pai e de sua poesia” (MOSER, 1999, p. 47, grifo do autor). As produções artísticas pós-modernas não pretendem rechaçar, e muito menos romper, com qualquer tradição que lhes seja passada ou até mesmo sua contemporânea (no caso de *Amazona*, os discursos da cultura de massa). Seu intuito é justamente partir dessas “tradições”, desses “dejetos”, com vistas a trabalhá-los, modificá-los e ressignificá-los.

A partir desses cinco componentes semânticos que estruturam a noção de *Spätzeit*, Moser estabelece uma teoria da produção cultural calcada nos processos de reutilização e reciclagem do prévio, em que as velhas formas desgastadas do passado dão origem a novas formas de produção artística, que primam pelo desvio, pela reescritura, pela apropriação e transformação de uma herança cultural forte, proveniente de formas culturais dadas *a priori*.

“Dize-me o que fazes com teus restos e dir-te-ei quem és”. É com esta reescritura do conhecido dito popular “Dize-me com quem andas e dir-te-ei quem és” que Moser (1995) dá início em seu texto à problemática das práticas de reutilização e reciclagem no âmbito cultural e artístico. Partindo de um modelo econômico que diz respeito à situação dos países do primeiro mundo - que, segundo a análise do autor, encontram-se numa conjuntura ambivalente de superabundância e penúria simultâneas (superabundância de produção e consumo e penúria de matérias-primas) -, Moser o utiliza para formular uma teoria da produção cultural baseada nessa mesma lógica. Contemporaneamente, a demanda cultural foi gradativamente aumentando e acelerando-se mais e mais; em consequência disso, a oferta também teve que se intensificar, e a matéria-prima original, por fim, acabou tornando-se escassa. Nesse sentido, afirma:

No plano cultural e artístico, admite-se, cada vez mais, que se pense a produção, e até mesmo a criação como um processo de reutilização, para não dizer de reciclagem de materiais culturais dados *a priori*. Estamos, pois, longe dos postulados de originalidade, de autenticidade, de pureza dirigidos outrora ao artista. Que se utilize a etiqueta “pós-moderno” para designá-la ou não, a produção cultural desenvolveu uma tendência a se transformar numa “random cannibalization of dead styles”, como a fórmula – não sem uma avaliação negativa – um de seus teóricos e críticos (F. Jameson) (MOSER, 1995, p. 42).

Com o intuito de tornar mais transparente a teorização proposta, Moser lembra a dupla utilização que a problemática dos restos culturais pode adquirir dentro do campo dos estudos literários, bipartindo-a em duas séries que, se não se mostram antagônicas, certamente tratam de focos de pesquisa distintos: o estudo dos restos culturais enquanto temática das obras

literárias, que se mostra irrelevante para o interesse desta pesquisa, e o estudo dos restos culturais enquanto procedimento estético apropriativo de discursos já-ditos, que norteará a posterior análise da novela de Sant'Anna.

A fim de construir uma teorização que dê conta das relações da produção artística com o sistema econômico de produção industrial, Moser parte de dois estudos que considera centrais - e complementares - para a problemática que está tentando propor: a abordagem de Mary Douglas em *Purity and danger, An analysis of pollution and taboo*, que data de 1966; e o trabalho de Michael Thompson em *The creation and destruction of value*, de 1979.

Em relação ao estudo de Mary Douglas, Moser ocupa-se em específico da atenção e do tratamento que a autora dispensa à categoria de resto (“dirt”), ao submetê-la a uma classificação que dá conta das fases percorridas pela categoria, e que se apresentam em número de duas.

Num primeiro momento, os restos permanecem ainda identificáveis, pois guardam uma identidade que os liga ao seu antigo uso, função ou lugar no sistema do qual estão sendo banidos:

Mesmo “deposto”, fragmentado, arrancado de seu antigo contexto, o detrito residual pode ainda ser levado a um estado passado do sistema. Seu cordão umbilical memorial está ainda intacto. Ele suscita a memória de seu antigo uso, o que desencadeia a tomada de consciência pelo fato de que esse pedaço não está em seu lugar. Ele é ainda identificável graças à sua configuração enquanto objeto material que pertenceu ao sistema (MOSER, 1995, p. 47).

Em um segundo momento do processo, a possibilidade de se identificar a individualidade desses fragmentos se dissolve em função de um amálgama que os reúne em uma grande massa indiferenciada: “É assim que a identidade dos pedaços se perde, a memória de seu antigo uso se apaga. Eles se tornam irreconhecíveis como tendo parte de um estado anterior do sistema e formam, daí em diante, uma massa indiferenciada” (MOSER, 1995, p. 47). Partindo dessa diferenciação da categoria *dirt* a partir de etapas processuais, Moser propõe a distinção de uma e outra a partir da atribuição, a cada uma delas, de termos distintos:

Se os objetos, ou seus fragmentos reconhecíveis, são manipulados nesse estado de restos, falaremos de reutilização. Por outro lado, há “a massa mole e branca dos lixos” que se tornou “uma massa informe”, resultado de um processo ou tratamento homogeneizador. O manejo dos restos nesse estado receberá, daqui por diante, o nome de reciclagem (MOSER, 1995, p. 49).

Do estudo de Thompson, Moser se apropria da noção de biografia de objeto, desprezada pela teorização de Mary Douglas. Para o teórico, a biografia de toda categoria de resto se compõe de três diferentes etapas, que marcam, cada uma delas, uma atribuição

valorativa própria. Para Thompson, o objeto residual se constituiria a partir do seguinte esquema evolutivo de valoração: iniciando sua biografia com um valor de uso, passageiro e instável, o objeto chegaria à fase do “valor zero”, momento em que perderia esse valor; em uma terceira fase, finalmente, conquistaria reconhecimento histórico, ultrapassando seu real valor de uso. Segundo Moser, Thompson considera o fenômeno da reutilização como uma operação que preserva a biografia do objeto e permite recuperá-la. Para os fins deste estudo, far-se-á uso das noções de *reutilização* e de *biografia de objeto*, a partir das quais se passará a considerar, posteriormente, as noções de intertextualidade, intermedialidade e simulação inerentes ao fazer estético de *Amazona*.

É utilizando-se desse modelo econômico/industrial, recuperado de uma esfera que é externa ao campo literário, mas com a qual a obra de arte está sempre em intrínseco relacionamento, que Moser pretende propor uma abordagem da criação artística pós-moderna:

Sem dúvida alguma, esta estética é provocadora, já que alinha de maneira impiedosa a produção artística nas leis da produção industrial e técnica. Ela estabelece, desse modo, um elo afirmativo e direto entre o domínio artístico e o domínio industrial. Introduce diretamente a lógica e o modo de produção do segundo no primeiro e nos obriga, dessa maneira, a pensar suas interações (MOSER, 1995, p. 62).

Esse intrínseco relacionamento entre criação artística e produção industrial recebe contornos bastante específicos na literatura que se desenvolveu sobretudo a partir dos anos 1980 no Brasil.

1.4 A narrativa santaniana e o contexto brasileiro

Após a tomada do poder em 1964 pelo governo militar, e ante a constatação da conturbação política e social que reinava no país durante os anos seguintes ao golpe de Estado, começou a circular no Brasil um tipo de literatura dita de resistência, que objetivava criticar - abertamente ou não - o sistema de governo autoritário que se instalava no país. Durante as décadas de 1960/70 e início dos anos 80, obras de ficção do tipo literatura-verdade, romance-reportagem etc. tiveram seu *boom* no país. Esse tipo de literatura engajada, de denúncia, buscava, na realidade, suprir espaços antes ocupados pelos meios de comunicação de massa, que, com a instalação da censura, especialmente após a implantação do AI-5, foram repressivamente silenciados. A esse respeito, afirma Flora Süssekind:

Trata-se, sim, de ressaltar a visão que se teve da literatura nos últimos tempos no Brasil. E a imagem predominante tem sido a de uma forma de expressão obrigada a exercer quase que exclusivamente funções compensatórias. Isto é: a dizer o que a censura impedia o jornal de dizer, fazendo em livro as reportagens proibidas nos meios de comunicação de massa (SÜSSEKIND, 2004, p. 98).

Sérgio Sant'Anna, entretanto, desviando-se dessas questões ideológicas maiores que permeavam e regiam quase que o todo da produção literária do período, optou enveredar-se por outro caminho e, em função dessa escolha, conseguiu imprimir à sua obra marcas que a crítica considerou características de seu estilo. Segundo Tânia Pellegrini,

O que tem sido apontado como marca do seu estilo é principalmente a preocupação com desmontar os artifícios textuais, mostrando como “funciona um texto”, desvelando a máscara do realismo tradicional. Seu impulso experimental [...] engendra uma mistura de vozes, gêneros, textos e linguagens diferentes, entre os quais comparecem teatro, cinema e TV, temperados com a necessária dose de humor (PELLEGRINI, 1999, p. 26).

Desse modo, apesar de contextualizada pelos anos de chumbo da ditadura militar, a ficção produzida por Sant'Anna, sobretudo a partir de meados da década de 70, vai configurando-se cada vez mais centrada em aspectos relacionados ao próprio processo de escritura. Longe de objetivar uma literatura afinada em especial com as questões político-ideológicas da sociedade - perceptível em seus primeiros escritos e comum à literatura produzida durante as décadas de 60 e 70 -, Sant'Anna vai emaranhando suas produções estéticas em meio a uma rede de experimentações que em nada se assemelham ao memorialismo político ainda praticado por muitos escritores seus contemporâneos. Aqui, torna-se lícito indagar: qual o motivo dessa espécie de “quebra” entre a produção literária das décadas de 60/70 e aquela produzida sobretudo a partir dos anos 80 no Brasil? A explicação remonta à década de 70 e, ainda que pareça paradoxal, apresenta-se intimamente relacionada ao plano de governo desenvolvido e sustentado durante os anos da ditadura militar.

Com efeito, os acontecimentos da década de 70, consequência das mudanças políticas bruscas e autoritárias que nortearam a história do país naquele momento, significaram, para os rumos da economia e produção cultural brasileiras, o marco definidor da singularidade desse período para a história da literatura brasileira contemporânea. De acordo com Regina Zilberman (1991), o modelo econômico adotado após 1964, que levou o país a alcançar a qualquer custo - o custo, por exemplo, do agravamento das disparidades sociais - a tão almejada modernização da economia nacional e dos setores sociais, intensificou o processo de abertura da economia do país ao capital estrangeiro e acelerou o fenômeno da urbanização no Brasil.

Esse projeto de modernização econômico-social levado a cabo pelo país certamente não pôde deixar de imprimir marcas também na produção cultural/literária do período:

O projeto de modernização afetou a cultura, tanto quanto os demais setores da sociedade. Possibilitou a incorporação a ela de meios avançados de produção intelectual e uma tecnologia mais dinâmica e eficiente, de que resultou a expansão da cultura de massa, beneficiária principal desses acontecimentos. Mais que antes, a cultura passou a ser um segmento da vida econômica, interessando aos grupos financeiros que apoiaram a ampliação das editoras, investiram na publicação de livros e em galerias de arte e aceitaram o intelectual enquanto um profissional competente e confiável (ZILBERMAN, 1991, p. 578).

As décadas brasileiras de 70/80, assim, caracterizaram-se especialmente pela consolidação do processo de profissionalização do escritor, pela difusão acelerada de um mercado do livro e pela ampliação gradativa de um público consumidor que até então era ainda bastante restrito. Segundo Tânia Pellegrini (1997), o processo de industrialização da cultura no Brasil foi responsável por gradativamente ir criando um público leitor que já não se reduzia mais, como nas décadas anteriores, a uma estreita elite, mas que, devido ao aumento demográfico, ao crescimento das cidades e à democratização do ensino primário e secundário, tornou-se “um público basicamente urbano, formado pelos estratos mais escolarizados: estudantes, professores, jornalistas, artistas, sociólogos, economistas, etc” (PELLEGRINI, 1997)¹².

Vendo-se obrigado a escrever para um público numericamente maior e mais diversificado, o escritor brasileiro da década de 80 acaba por inserir-se efetivamente no “gosto médio” do mercado editorial, despregando-se dos valores auráticos da “criação do espírito”, para cada vez mais produzir obras que seriam dimensionadas quase que exclusivamente em função de seu valor de troca. Nesse processo de difusão e ampliação da cultura, são os meios de comunicação de massa os responsáveis pela expansão da literatura enquanto produto de consumo e pela criação e consolidação de um público leitor cada vez mais afinado com as leis do mercado. Torna-se visível, pois, a partir dos anos 70, a influência que a mídia, através das expectativas geradas pelos meios de comunicação de massa, imprime sobre o “livre-arbítrio” de seu público leitor.

É tendo em vista a então inédita situação da literatura brasileira que Therezinha Barbieri afirma que, na década de 80, escrever passa a significar, cada vez mais, sujeitar-se a disputar um lugar no mercado:

¹² Disponível em <http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio33.html> Acesso em 14 set. 2010. Texto originalmente publicado como: PELLEGRINI, Tânia. A literatura e o leitor em tempos de mídia e mercado. In: *Horizontes*, v. 15, 1997, p. 325-335.

A profissionalização do escritor se reflete na ficção dos anos 80 e 90 no Brasil sob a forma de atenção para com o público leitor. A atitude de escândalo das vanguardas modernistas é agora substituída por uma vontade de diálogo com vistas a ampliar o universo de leitores (BARBIERI, 2003, p. 19).

Em acréscimo a isso, o livro, inserido mais do que nunca no fluxo industrializado das mercadorias, acaba tendo que competir arduamente com a força que os meios de comunicação de massa vinham exercendo sobre milhões de brasileiros. Essa acirrada concorrência com outros discursos e/ou mídias passa a incentivar as narrativas a entrarem em contato com outros sistemas semióticos, gerando produções estéticas absolutamente híbridas e ecléticas (BARBIERI, 2003).

Esse intercâmbio de meios, esse contágio de códigos entre o fazer estético e a indústria da cultura - a indústria da cultura (com ênfase nas revistas de atualidades semanais e mensais e na televisão) divulgando e difundindo os produtos literários; os produtos literários, por sua vez, apropriando-se de estratégias próprias a esses meios massivos a fim de atingir o mesmo público que eles - acaba por “criar” leitores-espectadores que vão se formando em meio a um modo de percepção muito mais ligado à imagem do que à palavra escrita.

É nesse contexto bastante específico da década de 80 que surge a novela *Amazona*, de Sérgio Sant’Anna, exemplo absolutamente significativo desse novo momento cultural nacional que começava a abrir espaço ao contágio com os mais diversos códigos e linguagens próprios da cultura de massa. Na esteira dessa literatura que vinha sendo produzida a partir dos anos 80, o autor de *Amazona*, empenhado, dentro desse contexto, “em atrair leitores expostos ao bombardeio dos meios de comunicação de massa”, molda o discurso de sua narrativa de modo a não mais ocultar “o diálogo que dentro dele se instala com as formas de expressão próprias desses meios e a linguagem literária em fase de mutação” (BARBIERI, 2003, p. 33).

Amazona, tecida dentro dos parâmetros de um mercado do livro em expansão, em um momento em que os meios de comunicação de massa já haviam moldado e saturado culturalmente a vida de milhões de pessoas, não pôde e nem pretendeu esquivar-se do contágio dessas novas mídias, estabelecendo com elas zonas íntimas de contato. Ao perpassá-las e, inversamente, deixar-se também perpassar por elas, numa clara apropriação das linguagens banalizadas pela cultura de massa, *Amazona* assegura seu caráter de “ficção impura”, espaço discursivo onde os rótulos *cultura ilustrada* e *cultura de massa* perdem completamente sua significação.

É partindo da teoria da reutilização cultural proposta por Moser - compreendida dentro da lógica cultural maior da pós-modernidade, e consideradas as especificidades da produção literária brasileira dos anos 1980 - que se pretende, num primeiro momento, abordar a novela *Amazona*, de Sérgio Sant'Anna, destacando sua constituição enquanto pastiche de um gênero discursivo que erigiu sua história às margens e a despeito do sistema literário moderno. Mostrando-se plenamente avessa aos princípios tradicionais de originalidade e pureza sustentados pelo ideário moderno, e afinada com o circuito de consumo no qual se inseriu a literatura brasileira dos anos 80, *Amazona* valoriza uma estética reciclante e secundária e se tece afirmando a singularidade de uma produção marcada pela reutilização do massivo. O valor em voga, pregado pela estética santaniana, é outro: o pastiche, a cópia, a imitação, a simulação.

2 RESÍDUOS CULTURAIS E PRÁTICAS APROPRIATIVAS: O INDUSTRIAL E O LITERÁRIO NA NARRATIVA DE SÉRGIO SANT'ANNA

2.1 Quando as margens tomam o centro e o centro se descentraliza: as territorialidades transgredidas

De acordo com Nestor García Canclini (2000), a incerteza em relação ao sentido e ao valor da modernidade pode ser claramente evidenciada a partir dos entrecruzamentos e das fusões socioculturais estabelecidos contemporaneamente entre as tradições cultas e as populares. Para o autor, a modernidade perdeu seu sentido no exato momento em que “o culto, o popular e o massivo não estão onde estamos habituados a encontrá-los” (CANCLINI, 2000, p. 19).

Com o desmoronamento dessa concepção em camadas do mundo cultural, a própria noção de cultura e, por extensão, de arte culta, passam a ser questionadas. O hibridismo cultural figura como ordem do dia e a convivência, em um mesmo espaço discursivo, entre culto e massivo permite afirmar com clareza o redimensionamento da arte à lógica econômica do mercado: “O que se desvanece não são tanto os bens, antes conhecidos como cultos ou populares, quanto a pretensão de uns e outros de configurar universos auto-suficientes, e de que a as obras produzidas em cada campo sejam unicamente ‘expressão’ de seus criadores” (CANCLINI, 2000, p. 22).

Seguindo o pensamento de Canclini, parece pertinente tentar compreender, neste capítulo, “o que ocorre quando até os signos e os espaços das elites se massificam e se misturam com os populares” e examinar “a reestruturação que sofrem as formas clássicas do culto (as belas-artes) [...] ao ser (sic) redimensionados dentro da lógica comunicacional estabelecida pelas indústrias culturais” (CANCLINI, 2000, p. 37-42).

Nesse sentido, o que parece pertinente destacar e desenvolver aqui, e que não foi do interesse de Pierre Bourdieu (1996) em seu estudo sobre a formação do campo literário, é o modo como esses dois subcampos antagônicos - arte culta e arte massiva - passam, nesse

novo momento sócio-cultural, não só a intensificarem as influências recíprocas um sobre o outro, mas realmente se imbricarem em um novo espaço de produção. Redimensionando suas lógicas próprias em favor da criação de um núcleo comum, esses dois subcampos artísticos, sempre vistos como rivais pela estética moderna, passam a confundir suas fronteiras na medida em que constituem um novo subcampo cultural dentro do campo literário.

Desse modo, tendo em mente a organização e constituição dos campos literários proposta por Bourdieu, bem como o redimensionamento, por Canclini, da problemática da autonomia dos campos ao fator mercadológico que rege cada vez mais a lógica do fazer artístico, este capítulo tem por objetivo investigar as zonas de interface estabelecidas, na pós-modernidade, entre a arte literária e a cultura de massa a partir de uma perspectiva intersemiótica. Pretende-se com isso averiguar de que forma o texto de Sant'Anna se transforma em objeto híbrido na medida em que incorpora em sua tessitura elementos retirados da cultura de massa. O interesse reside, pois, em confirmar as seguintes hipóteses: 1) *Amazona* opera como uma problematização do cânone e do elitismo da própria noção de literatura ao mesmo tempo em que 2) questiona, a partir de dentro, o processo de simulacrização da cultura.

É ponto pacífico, dentro do âmbito de uma certa história literária, a importância que o século XVIII adquiriu para os rumos da literatura ocidental moderna. Sem sombra de dúvidas, o período setecentista significou, para o destino da produção estética, o grande marco responsável pela instituição de uma concepção de literatura que veio se perpetuando no ocidente desde o início da modernidade e que somente mais contemporaneamente começa a ser questionada.

Com efeito, durante séculos a literatura exibiu sua existência como um modelo cultural que não apenas era produzido sob a tutela de um único leitor - um mecenas que orientava os rumos da produção e subsidiava os gastos inerentes a ela - como se caracterizava por apresentar uma circulação bastante restrita em um meio também deveras específico: o livro era então privilégio apenas das classes mais abastadas, e a literatura, por extensão, atingia apenas aqueles que, economicamente falando, conseguiam ter acesso a ela. A cultura constituía-se, assim, como privilégio de poucos, e esses poucos formavam naturalmente a imagem ideal do *erudito*, que passa a ditar o que é e o que não é *literário* na sociedade de então. A *cultura ilustrada*, desse modo, surge “como uma espécie de supercultura, uma quintessência, o suco mais sutil que uma sociedade pode produzir” (MORIN, 1986, p. 81).

A Revolução Industrial, entretanto, seguida da acelerada urbanização social e da alfabetização em massa, foi o estopim responsável pela democratização desse modelo cultural

às demais classes sociais e pelo acesso mais facilitado destas à leitura (AVERBUCK, 1984). Inserindo a economia mundial na lógica da produção em série, o novo sistema capitalista em emergência não pôde deixar de atingir também o âmbito da produção literária. A literatura, antes destinada a um grupo seletivo de eruditos capazes de custear sua produção, transforma-se, dentro do circuito capitalista, em bem cultural de consumo, produto de massa. Do artista, passa-se a exigir, a partir de então, habilidades diversas das que lhe cabiam anteriormente; se antes lhe competia produzir uma determinada obra ao gosto de apenas um único leitor, responsável por sua subsistência, a partir de então, suas produções passam não só a serem dirigidas a um público consideravelmente amplo, como vêm a ser custeadas por ele.

Com a expansão da imprensa e a consolidação de uma verdadeira indústria da cultura; com uma massa de leitores passando a substituir um destinatário já previamente consultado acerca de seus gostos, o artista moderno pôde visualizar duas possibilidades de exercício criativo completamente antagônicas entre si: ou optava por sua independência financeira, que, por ora, encontrava-se em risco em função da queda do sistema de mecenato, haja vista a necessidade imediata deste de agradar a um determinado público e adequar-se a seus gostos e a suas necessidades; ou decidia-se pela emancipação artística, a produção de um determinado tipo de literatura pretensamente destituído de qualquer vínculo com a lógica econômico-serial do mercado cultural (AVERBUCK, 1984).

É dessa dupla possibilidade de escolha do escritor que surge, assim, na modernidade, a velha e recorrente oposição entre a literatura dita culta, erudita, pura, e aquela que até hoje carrega o nome pejorativo de subliteratura, paraliteratura, literatura trivial ou de entretenimento: “Embora seja um lugar comum a repartição da literatura em erudita e trivial, ou séria e massificada, esta dicotomia somente adquiriu consistência após a consolidação de uma indústria voltada à exploração, em grandes quantidades, dos produtos culturais” (AVERBUCK, 1984, p. 13).

Assim, torna-se visível o fato de que a modernidade, enquanto era histórica, procurou erigir o conjunto de sua literatura sobre um ideal de *pureza* que foi sustentado séculos a fio por uma compartimentação valorativa maniqueísta. O *culto*, o que para a modernidade merecia figurar no cânone estabelecido, era aquele e somente aquele que se configurava em oposição não só ao *popular*, mas principalmente ao *massivo*. Desse modo, esse conjunto de valores erigido por escritores e críticos passou a indicar um certo consenso e acabou por afetar toda a produção literária da modernidade. Segundo Leyla Perrone-Moisés, “A palavra *cânone* vem do grego *kanón*, através do latim *canon*, e significa ‘regra’. Com o passar do tempo, a palavra adquiriu o sentido específico de conjunto de textos autorizados, exatos, modelares”

(PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 61). O cânone estabelecido por esses escritores-críticos elegeu a novidade como valor especificamente moderno: a novidade de expressão, que visava sobretudo a surpreender o leitor e romper com seu horizonte de expectativa, era o movimento-base a que todo texto que se pretendesse futuramente clássico deveria se lançar:

Para os modernos, a grande obra não apenas é nova em seu tempo, mas mantém sua atualidade; este é um requisito para entrar no cânone moderno e, ao mesmo tempo, é o que distingue o novo poético da moda passageira ou da novidade de consumo. Essa sempre renovada atualidade constitui a a-temporalidade, ou a precária 'eternidade' da poesia (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 171).

Pretendendo isolar-se da lógica econômico-serial que rege a produção dos bens culturais massificados, a *arte pela arte* constituía-se assim como o ideal supremo a ser desenvolvido e sustentado pela estética moderna. Demarcando seu território, a produção artística da modernidade tentou tanto quanto possível defender-se de tudo aquilo que lhe soava alheio a seu campo específico: a autonomia do campo literário deveria ser preservada e erigida como critério-base da valoração estética. É assim que se institui, com aparente naturalidade, uma compartimentação de saberes que passam, a partir de então, a ser considerados antagônicos entre si, na medida em que endossam a tríade valorativa *culto-popular-massivo*:

A história da arte, a literatura e o conhecimento científico tinham identificado repertórios de conteúdos que deveríamos dominar para sermos *cultos* no mundo moderno. Por outro lado, a antropologia e o folclore, assim como os populismos políticos ao reivindicar o saber e as práticas tradicionais, constituíram o universo do popular. As indústrias culturais geraram um terceiro sistema de mensagens massivas ao qual se ocuparam novos especialistas: comunicólogos e semiólogos (CANCLINI, 2000, p. 21).

Criaram-se, assim, disciplinas específicas para a avaliação de fenômenos que foram tratados também apenas em suas especificidades, cada uma das esferas citadas acima passando a renegar em sua constituição quaisquer espécies de influências recíprocas de uma sobre a outra. A arte culta moderna, nesse sentido, tentou manter-se a distância e até mesmo rejeitar a influência desses outros campos culturais - principalmente aquele diretamente relacionado à indústria cultural - sobre sua constituição específica, construindo assim a utopia da autonomia da criação artística: “Os modernizadores conceberam uma arte pela arte, um saber pelo saber, sem fronteiras territoriais, e confiaram à experimentação e à inovação autônomas suas fantasias de progresso” (CANCLINI, 2000, p. 21).

Pierre Bourdieu (1996), em seu clássico estudo sobre a gênese e estrutura do campo literário, trata justamente dessa problemática ao propor um esquema de reflexão que

compreende a estruturação do campo artístico e a constituição de uma história da literatura em termos de lutas simbólicas entre dominantes e dominados em prol do domínio do capital cultural. Para Bourdieu, é somente a partir das lutas travadas dentro desse campo que a história da literatura consegue dinamizar-se e fazer passar por natural uma hierarquia cultural que, em verdade, é arbitrária, pois construída no decorrer desses embates.

É nesse sentido que Bourdieu defende, para uma compreensão que considera menos parcial do fenômeno literário, o resgate do modo como, dentro do campo, um determinado grupo específico de poder se forma e como este poder é fracionado e distribuído entre os diferentes agentes desse campo ao longo da história. Aqui se mostra interessante, partindo desse estudo de Bourdieu, destacar apenas como, dentro do espaço social do campo, estruturaram-se na modernidade esses dois focos culturais antagônicos - a arte de elite e a arte de massas - e tentar examinar de que modo essas duas *posições*¹³ conflitantes passam, nesse novo momento sócio-cultural chamado pós-modernidade, a solapar suas fronteiras e influenciarem-se de modo mais direto e recíproco, sem hierarquias de valor.

Bourdieu, em seu estudo, fraciona o campo literário em dois grandes e antagônicos subcampos: o subcampo da arte pura e o subcampo da arte comercial, ocupando esta uma posição dominada dentro do campo e aquela, uma posição dominante:

A partir daqui [entre o início do século, para a poesia, e os anos de 1880, para o teatro], o campo literário unificado tende a organizar-se segundo dois princípios de diferenciação independentes e hierarquizados: a oposição principal, entre a produção pura, destinada a um mercado limitado aos produtores, e a grande produção, orientada para a satisfação das expectativas do grande público, reproduz a ruptura fundadora com a ordem econômica, que está no princípio do campo de produção restrita [...] (BOURDIEU, 1996, p. 147).

Estas duas posições encontram-se sempre, de acordo com o autor, em constantes lutas pelo capital simbólico do campo. Enquanto o subcampo da arte pura busca incessantemente manter sua hegemonia dentro do campo e naturalizar a dominação, o subcampo da arte comercial, por sua vez, objetiva, espelhando-se muitas vezes nas tomadas de posição do campo rival (e aqui se tem o exemplo da arte *kitsch*), subverter o sistema e dominar o campo literário. Vê-se, assim, a partir desse esquema esboçado por Bourdieu, que o espaço das possibilidades de ação entre um subcampo e outro é não apenas distinto como também adquire, historicamente, valorações opostas.

¹³ “O campo é uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo, etc.) entre posições [...]. Cada posição é objetivamente definida pela sua relação objetiva com as outras posições, ou, noutros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, quer dizer, eficientes, que permitem situá-la por referência a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades” (BOURDIEU, 1996, p. 264).

Desde a autonomização do campo artístico, a posição de vanguarda - que adquiriu o *status* dominante - baseou sua lógica de produção no estatuto da arte pela arte, despregando-se de qualquer vínculo social de subjugação ou de interesses econômicos imediatos. Foi com a afirmação da estética pura, pois, que a utopia da autonomização do campo artístico tinha assim seu início:

A revolução simbólica por meio da qual os artistas se emancipam da procura burguesa recusando-se a reconhecer outro senhor que não seja a sua arte tem por efeito fazer desaparecer o mercado. Não podem de fato triunfar sobre o “burguês” na luta pelo domínio do sentido e da função da atividade artística sem no mesmo ato o anularem como cliente potencial. No momento em que afirmam, com Flaubert, que “uma obra de arte [...] é inapreciável, não tem valor comercial, não pode ser paga”, que ela é *sem preço*, quer dizer, estranha à lógica ordinária da economia ordinária, descobrimos que a obra de arte *não tem* efetivamente *valor comercial*, não tem mercado (BOURDIEU, 1996, p. 103-104, grifo do autor).

Subsequentemente, toda a literatura moderna que se erigiu dentro dos parâmetros do cânone buscou constituir-se “enquanto espaço independente da economia e da política” (BOURDIEU, 1996, p. 294), tomando como base para a criação toda a tradição herdada de seus antecessores e construindo, desse modo, seu próprio circuito literário, baseado em termos de *tradição e ruptura*.

Durante toda a história da literatura moderna, pois, arte pura e arte de massas seguiram rumos contrários e bem definidos: a vanguarda tomou por lógica e critério valorativo a inovação, aquilo que se apresentava dentro do campo como original em relação à produção de seus antecessores; a arte comercial, por sua vez, dentro do circuito da indústria cultural cada vez mais ascendente, optou pelas fórmulas de núcleo comum, que lhe garantiam, entre outras coisas, vendas imediatas e lucros satisfatórios. Com isso, as produções ditas da alta cultura - a arte pura de vanguarda - foram-se construindo em clara oposição àquelas então rotuladas de baixa cultura - a arte comercial.

Com a emergência de um novo momento sócio-histórico, entretanto, a literatura deixou de sustentar preconceitos de ordem separatista e de pretender-se “pura”, na medida em que o conceito de autonomia/independência dos campos de cultura pareceu diluir-se em meio a uma enormidade de microcampos que se imbricam e deixam marcas evidentes uns nos outros. A literatura, desse modo, começa a ser repensada em suas articulações com outras esferas culturais, num processo que almeja “saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo” (CALVINO, 1994, p. 127). A escritura literária, assim, em tempos de mídia e mercado, é exposta a diferentes códigos e linguagens e perpassada por eles, e, nesse espaço de intersecção, torna-se o lugar

das experimentações, das “impurezas”, das apropriações, das reutilizações, enfim, do hibridismo. Novas formas de expressão surgem e permitem barrar os preconceitos de ordem purista, entre eles, aqueles que buscam separar de um lado arte de elite e, de outro, cultura de massa.

Partindo de uma breve retomada da trajetória do *best-seller* - representante por excelência da literatura de massa -, e da caracterização de sua estrutura típica, passar-se-á ao mapeamento dos aspectos nos quais *Amazona* se assemelha ou se conforma aos discursos serializados da literatura de entretenimento proveniente do âmbito da cultura de massa. A partir dessas considerações, tornar-se-á possível, então, determinar de que forma a narrativa se apropria desses discursos com o intuito de reciclá-los e ressignificá-los, na medida em que os retira de seu meio de origem e os insere em um novo contexto de produção.

2.2 O *best-seller*: as margens do literário

Quando se fala em *best-seller*, imediatamente se faz referência ao campo da cultura dita de massa. Mas o que realmente caracteriza essa cultura que traçou sua história às margens e a despeito do sistema literário moderno? Embora a presença dos *mass media* seja fulcral para a consolidação de uma indústria da cultura, não é, contudo, suficiente. Se foi com a invenção da imprensa por Gutemberg, já no século XV, que os meios de comunicação de massa davam indícios de seu nascimento, obviamente não se podia ainda falar em uma verdadeira cultura de massa, visto que o consumo ainda era ínfimo e restrito a uma pequena elite de letrados.

É somente no século XIX, com os primeiros jornais, que uma indústria da cultura vem efetivamente a se consolidar, produto da sociedade de consumo somada à tecnicização social decorrente da Revolução Industrial. Assim, a cultura de massa surge como um desdobramento, um produto do fenômeno mais amplo da industrialização, e desde lá passa a ser vista não como um instrumento que favorece o conhecimento crítico, mas como um mero produto cambiável por dinheiro, como qualquer outro: produzido de maneira padronizada, para atender a necessidades e gostos médios de um público que não busca questionar o que consome.

No decorrer de sua história, a literatura de massa não assumiu apenas um único formato. Embora posteriormente tenha adquirido a feição de livro, é em fatias diárias de

jornal, já em meados do século XIX, que esse modo de produção literária começa aos poucos a germinar a partir do sucesso de público que o folhetim alcançou.

Segundo Marlyse Meyer, inventado inicialmente *pele* jornal e *para* o jornal, o *roman-feuilleton* - como foram então chamadas as novelas que passaram a ser publicadas nos jornais *em folhetim*, ou seja, em fatias seriadas que visavam a conquistar novos públicos e sustentar os já existentes - acabou tornando-se o sustentáculo principal do mesmo, já que seu sucesso dependeu basicamente da publicação dessa ficção em fatias (MEYER, 2005). Nascido na França dos anos 1830, foi pensado com o intuito de democratizar o jornal e estendê-lo às classes populares, numa época em que a burguesia consolidava-se de maneira efetiva.

No entanto, para alcançar um maior número de leitores, não bastava que se barateasse o jornal, mas fazia-se necessário também diversificar o conteúdo deste, tornando-o mais “digestivo” e de fácil entendimento para os leitores (MEYER, 2005). É assim que se decide publicar contos e novelas curtas em fragmentos, de modo a que o suspense entre um número e outro funcionasse como garantia da presença do leitor na edição seguinte. Posteriormente, as mesmas histórias publicadas em folhetim acabaram, graças à grande demanda de público, sendo desfragmentadas, condensadas e transformadas em livro para publicação. Semeava-se assim o germe para o que mais tarde viria a ser o *best-seller*: obra literária extremamente popular cujo valor seria co-legitimado pelo mercado (MEYER, 2005). Segundo Meyer, o romance-folhetim teve duas grandes vertentes:

- 1) O folhetim histórico, aquele que vai “cavocar segredos de alcova e mexericos de outros tempos, ressuscitar espadachins e sua bravatas, ministros, rainhas” (In: AVERBUCK, 1984, p. 41), e que foi muito bem representado por Alexandre Dumas;
- 2) O folhetim realista, vertente contemporânea do folhetim, inspirado em eventos do cotidiano, representado especialmente por Eugène Sue e Paul Féval, entre outros.

Essa segunda vertente subdividiu-se em três diferentes fases:

- 1ª) De 1836 a 1850, com romances centrados em mistérios e vinganças mirabolantes;
- 2ª) De 1851 a 1871, com romances de heróis que se erguem contra a coerção social e que se articulam de maneira a apresentar certa comicidade;
- 3ª) De 1871 a 1914, com romances dos “dramas da vida”, centrado em vítimas e lágrimas, prioritariamente.

O romance-folhetim, como passou a ser denominado subsequentemente, veio assim a se constituir como um novo modo de se publicar ficção, e parece óbvio que essas condições muito próprias de publicação interferiram de maneira decisiva na estrutura narrativa do mesmo. O certo é que, instalando-se definitivamente no jornal como meio de sua publicação,

o romance-folhetim percorreu décadas adiante e, influenciando não só o público francês como também o brasileiro - que, inicialmente, não dispo de escritores que compusessem e publicassem tais tipos de narrativa, contentava-se com as ficções de folhetins traduzidas do francês -, permanece vivo ainda hoje, tanto nas narrativas esquemáticas dos famosos *best-sellers*, quanto nas produções em série representadas especialmente pelas novelas televisivas.

Assim, ainda que com uma estrutura uma que se mostra durante toda a sua história pouco flexível, o folhetim vem passando desde seu berço por diversas transformações, certamente relacionadas também ao surgimento de novos veículos de comunicação de massa posteriores ao jornal, tais como o cinema, o rádio e, mais recentemente, a televisão:

Um gênero desprezado, que irá se multiplicar na diversidade dos veículos para além do tradicional ir e vir das páginas do jornal e o livro, e do livro ao palco do melodrama, espalhando-se pelos fascículos e, reproduzindo-se no cinema, nos cine-romances, nas fotonovelas, nas novelas de rádio, até alcançar seu mais assumido e brasonado descendente: a telenovela (MEYER, 2005, p. 234).

O que ocorre, pois, é que o velho folhetim está sucessivamente a se reestruturar, “fênix eternamente renascida, com semelhanças estruturais e temáticas dentro das diferenças de história e de veículo” (In: AVERBUCK, 1984, p. 41).

É desde seu surgimento com o folhetim que a literatura de massa vem sendo taxada por teóricos e críticos como um modo de produção literária alienante e dotada de uma função narcótica, que é obtida, por sua vez, através da ênfase no divertimento e no escapismo de seus produtos, que visam a mascarar realidades visivelmente duras demais e fornecer momentos de fuga em relação a elas. O que ocorreria nesses produtos, pois, seria o reforço das estruturas sociais vigentes e o conseqüente conformismo social por parte de seus consumidores. Considerada subarte por toda a crítica literária moderna, desde seu surgimento a literatura de massa é estigmatizada e tomada apenas *em relação à* arte canônica, como exemplo de produção cultural que *não deve* ser consumida sob pena de seu leitor não ser considerado *culto*. A respeito dessa compartimentação valorativa, Muniz Sodré afirma:

Quem visita uma livraria organizada à maneira norte-americana não pode deixar de perceber que a arrumação das prateleiras atende a uma certa discriminação literária. De um lado estão romances de autores como Thomas Mann, Malcolm Lowry, Jorge Luis Borges, Guimarães Rosa, Machado de Assis e outros reconhecidos como ‘clássicos’ ou ‘grandes escritores’, produtores de Literatura (com maiúscula). No outro misturam-se figuras como Dashiell Hammett, Isaac Asimov, Agatha Christie, Ray Bradbury, Michael Moorcock, Karl May, em meio a manuais de emagrecimento, de como fazer sucesso ou subir na vida, etc. Neste caso, lida-se com produtores de *best-seller* ou, mais especificamente, quando se trata do gênero narrativo, com autores de *literatura de massa* (desta vez, com minúscula) (SODRÉ, 1988, p. 5).

É com esta explicação bastante didática que Sodré, em seu texto sobre o *best-seller*, introduz o leitor no mundo da literatura de grande consumo. Sem a necessidade de complexas diferenciações teóricas, com um exemplo bastante palpável para quem ao menos uma vez já adentrou alguma livraria, o autor consegue, em um parágrafo introdutório, fazer seu leitor tomar consciência da velha problemática da valoração literária que está por detrás de quaisquer dessas bipartições maniqueístas.

Desde sempre desconsiderada pela crítica literária moderna, tomada por muitos teóricos - dentre eles Adorno e Horkheimer, em especial - apenas como “a degradação da cultura em indústria de diversão” (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 78), a literatura de massa, hoje popularmente conhecida como *best-seller*, traçou sua própria história, paralela e às margens do local ocupado pela alta cultura.

Essa marginalização do massivo deu-se em função justamente dos critérios que passaram a reger a constituição do literário. Eram consideradas literárias, sobretudo, todas aquelas obras que introduziam algo diferente e inovador em relação à tradição que lhe antecedia. Em acréscimo a isso, ainda mostrava-se necessário que essa originalidade não se desse de modo gratuito, mas que apresentasse uma finalidade estética bem delineada. O objetivo maior do escritor, assim, era dotar a obra de elementos de tal forma impregnados de literariedade a ponto de quebrar com as expectativas de seu acomodado leitor e fazê-lo repensar seus valores e crenças. A literatura, desse modo, universalizar-se-ia por pretender um fim além de sua aceitação imediata por parte do público leitor.

Já essa outra forma de literatura considerada desprovida de valor estético, e que acabou por carregar o nome pejorativo de *paraliteratura*, distinguia-se da primeira justamente nesses aspectos. Produzida em série para atingir rapidamente uma imensa gama de leitores já prévia e cuidadosamente sondados acerca de seus gostos, essa literatura pecaria justamente no ponto fulcral que a valorizaria enquanto obra estética: sua originalidade. Escritas especialmente para agradar e, conseqüentemente, vender e lucrar, essas obras trariam nada ou muito pouco de inovação. A esse respeito, afirma Umberto Eco:

O autor de um romance popular jamais encara problemas de criação em termos puramente estruturais (“Como fazer uma obra narrativa?”) mas em termos de psicologia social (“Que problemas é preciso resolver para construir uma obra narrativa destinada a um vasto público e visando a despertar o interesse das massas populares e a curiosidade das classes abastadas?”) (ECO, 1990, p. 190).

Repetindo de maneira desgastada estruturas já consolidadas dentre o público e tratando de temas capazes de estimular a curiosidade do leitor, essa literatura de consumo caracterizou-se por inserir toda a sua extensão de obras dentro da mesma lógica de criação.

Embora distintas em sua aparência, essas obras mostrar-se-iam essencialmente iguais, já que não tenderiam a perturbar o horizonte de expectativa de seu leitor, mas sim acomodá-lo e pacificá-lo justamente porque precisam dele. Assim, vista pelas lentes da crítica literária moderna - que, em verdade, pouco se interessou em estudar mais a fundo esse tipo de produção -, o único intuito dessa literatura seria produzir algo que apresentasse chances mínimas de falha e de rejeição por parte do público leitor, a fim de assegurar um consumo permanente:

A estética “moderna” nos habituou a reconhecer como “obras de arte” os objetos que se apresentam como “únicos” (isto é, não repetíveis) e “originais”. Por originalidade ou inovação entendeu um modo de fazer que põe em crise as nossas expectativas, que nos oferece uma nova imagem do mundo, que renova as nossas experiências.[...]

Quando a estética moderna se viu diante de obras produzidas pelos meios de comunicação de massa, negou-lhes qualquer valor artístico exatamente porque pareciam repetitivas, construídas de acordo com um modelo sempre igual, de modo a dar a seus destinatários o que eles queriam e esperavam (ECO, 1989, p. 120).

Entra-se, assim, seguindo o discurso de Eco, em uma problemática que desde sempre veio associada à história da literatura de consumo: a problemática da serialidade. Afinal, a serialidade, vista em si mesma, pode realmente ser apontada como critério-base da desvalorização estética? Certamente essa é uma questão de sumo interesse para este trabalho, na medida em que se percebe, na pós-modernidade, uma abertura cada vez maior ao contágio, desprovido de qualquer valoração hierárquica, entre gêneros, códigos e linguagens oriundos de diferentes estratos de cultura. A convivência pacífica e harmônica da linguagem erudita cara à literatura moderna de vanguarda e de recursos serializados próprios à configuração dos produtos culturais industrializados é algo que não pode deixar de ser percebido em determinadas produções literárias da atualidade. É seguindo esse viés analítico que este capítulo se debruça sobre a narrativa de Sérgio Sant’Anna.

2.3 *Amazona* e a apropriação de estratégias serializantes

Amazona, novela de Sérgio Sant’Anna publicada em 1986, mostra-se como um exemplo interessante de um tipo de literatura que vem se produzindo sobretudo a partir das décadas finais do século XX, e que Therezinha Barbieri (2003) denomina “ficção impura”. De acordo com a autora, esse novo modo de fazer ficção apropria-se explicitamente de recursos e

técnicas próprios à lógica econômico-serial que rege a confecção de produtos industriais massificados, os quais têm no *best-seller* seu representante por excelência. A julgar pela impressão retida a partir de uma primeira leitura, a semelhança da novela com a estrutura padronizada própria às produções de matriz folhetinesca é evidente durante todo o percurso da narrativa.

O texto que compõe *Amazona*, e que se autointitula não gratuitamente, já na capa, *novela*, é todo tecido a partir de uma estrutura compositiva diversa daquela que foi característica das narrativas literárias modernas: sua “pureza” em relação a qualquer gênero, código ou linguagem não pertencente ao campo específico da alta cultura. Segundo Flávio Carneiro (2005), mesmo quando no modernismo surgiram movimentos artísticos que intentaram apropriar-se da cultura de massa enquanto material de criação, os artistas acabaram voltando-se para a mídia em especial pela potencialidade estética de sua nova linguagem, que lhes abria margem a diversas experimentações. Ao mesmo tempo, entretanto, buscavam deixar claro que *repudiavam a massificação que decorria dessa mesma linguagem*.

O texto de Sant’Anna, no entanto, parece constituir-se enquanto objeto híbrido na medida em que imbrica num mesmo discurso dois modos de produção ficcional essencialmente díspares para a tradição literária ocidental moderna - a narrativa erudita e a narrativa comercial, o *best-seller* - sem considerar de menor valor estético um discurso para as massas. O resultado, uma narrativa de sabor tipicamente “rocambolésco”, que se utiliza do lúdico para propor um modelo de representação que se estrutura nos discursos de matriz folhetinesca, mas que simultaneamente os extrapola com seu riso sarcástico. É esse tom lúdico impresso à narrativa que deixa à mostra ao leitor o jogo textual que Sant’Anna propõe em *Amazona* ao brincar em seu discurso, através da utilização da técnica do pastiche¹⁴, com três dos principais gêneros da literatura de entretenimento: a narrativa sentimental, a narrativa pornográfica e a narrativa de aventuras, já que

De fato, os livros normalmente rotulados como best-seller nos inventários de revistas ou jornais ou nas prateleiras das próprias livrarias, costumam misturar elementos policiais com aventura, com sentimento ou sexo, com terror, com sagas familiares, etc (SODRÉ, 1988, p. 55).

¹⁴ Para Samoyault (2008), tanto a paródia quanto o pastiche se caracterizam por uma relação de co-presença entre dois discursos distintos. Diferentemente da paródia, que age por *transformação* das estruturas discursivas parodiadas, o pastiche implica uma imitação do texto anterior, que o hipertexto evoca de uma maneira ou de outra sem citá-lo diretamente: “O autor de pastiche interpreta como uma estrutura fatos redundantes do modelo e [...] graças ao artifício de um novo referente, reconstrói esta estrutura mais ou menos fielmente, segundo o efeito que quer produzir sobre o leitor” (MILLY, 1967, p. 37 apud SAMOYAUULT, 2008, p. 57).

Assuntos tratados, elaboração da trama e técnicas narrativas empregadas. Esses três tópicos parecem ser suficientes, a princípio, para a compreensão de como se estruturam, na narrativa de *Amazona*, essas três modalidades discursivas provenientes do âmbito da literatura de massa. É a partir deles que se dará sequência à análise da novela de Sant'Anna anteriormente proposta.

2.3.1 Assuntos tratados

Segmentada em duas grandes seções que abarcam em seu conjunto quarenta e nove capítulos, a novela de Sant'Anna costura em seu discurso diversos núcleos de ação que giram em torno da trajetória da protagonista Dionísia, a Amazona. Casada com o bancário e pequeno-burguês Francisco Moreira e completamente entediada com seu relacionamento conjugal, Dionísia acaba envolvendo-se com o disputado e galante Jean, o francês de olhos azuis que trabalha como fotógrafo em uma revista de nus femininos. Apesar de ter Jean completamente a seus pés após se deixar fotografar por ele em seu apartamento, Dionísia passa a dividir seu interesse pelo francês com a bela e rica Sílvia Avelar, esposa de Antônio Augusto e filha de Oswaldo Avelar, Presidente do Banco Continental onde Francisco Moreira trabalha, e com a qual Jean já mantinha um relacionamento, ainda que sem maiores intenções. A partir de então, extintas as rivalidades iniciais travadas entre si pelas duas amantes, passam Jean e suas duas belas mulheres a viverem um apaixonado e feroso triângulo amoroso, que acaba resultando em consequências trágicas para o fotógrafo - assassinado a tiros por policiais indiretamente subornados pelo pai de Sílvia - e numa experiência única de libertação para a Amazona, nacionalmente escolhida e reverenciada como símbolo sexual e político de um país em vias de democratização.

A esse fio central que une todos os núcleos de ação da narrativa, somam-se as histórias paralelas da Organização dos Bancários Anarquistas (OBA) e de seus membros - que tramitavam em segredo movimentos anárquicos contra o Banco Continental - e das aventuras sentimentais de Francisco Moreira com a velha viúva que, em uma Ópera, gentilmente lhe oferecera um *drops* de hortelã para amenizar os sintomas de um resfriado. Após tomar conhecimento do ensaio erótico realizado por Dionísia e publicado na revista *Flagrante*, conscientizar-se de que a esposa o abandonara para ficar com o amante, e, desesperado, envolver-se numa rápida aventura sexual com a empregada, é com a distinta Violeta - que

com um gesto tão gratuito preencheria parcialmente o vazio de seu coração - que Moreira decide compartilhar o resto de seus dias.

Como se pode visualizar a partir da sinopse do enredo - que se torna até mesmo difícil de condensar, haja vista o sem-número de peripécias narrativas -, o texto de Sant'Anna não se centra em um único núcleo de ação, mas incorpora a ele o máximo de intrigas paralelas, que aos poucos vão se descortinando perante o leitor: as aventuras sentimentais e sexuais de cada uma das personagens, seu envolvimento em negociatas, crimes e organizações secretas, suas deambulações constantes, suas relações de ódio e paixão, ciúme e vingança etc. Enredo tipicamente folhetinesco. Com efeito, ao caracterizar-se como gênero do excesso por excelência, o folhetim apostou na

exteriorização dos grandes sentimentos, dos grandes sofrimentos, das paixões avassaladoras, que levam ao crime até, infinitivamente repetidas [...] nas sequências do folhetim-romance: amor, ódio, paixão, ciúme, desejo, ganância, ambição, fome, morte, crime, luxúria, loucura (MEYER, 2005, p. 234).

A partir de um rápido mapeamento dos elementos centrais que compõem o enredo da narrativa, já é possível que se perceba com bastante clareza os diversos núcleos temáticos que estão a reger todo o desenvolvimento da historieta, e que funcionam no entrecho como molas-mestras a impulsionar a trajetória de cada uma das personagens: paixão e seus derivados (ciúme, traição, vingança, homicídio), dinheiro e seus derivados (negociatas, chantagens, subornos, homicídio) e, como não poderia faltar, muito sexo. Desse modo, não é à toa que Sant'Anna se apropria de núcleos temáticos tão estreitamente relacionados à cultura *Kitsch*, que vende emoções intensas, “efeitos fáceis e de mau gosto” (ECO, 1990, p. 196), típicos da lógica serial da literatura de massa, pois

O texto de massa é precisamente o tipo de produto capaz de espicaçar a “curiosidade universal”: crime, amor, sexo, corpo, aventura, etc., são alguns dos significados constantes, associados a informações trazidas no bojo das novidades técnico-científico-culturais. Esses conteúdos (significados constantes e informações atualizadas) associados às imagens suscitadas pelo emprego do mito – responsável por toda uma gama de identificações projetivas – constituem o material de consumo do leitor (SODRÉ, 1988, p. 17).

Com efeito, a partir do trecho acima desenvolvido por Sodré, é possível que se entenda a literatura de entretenimento como um código literário com uma estrutura-base própria, que segue regras previamente determinadas de organização de conteúdos. Assim, as mais variadas histórias produzidas em série por essa indústria permanecem fundamentalmente as mesmas “porque o mais importante são os conteúdos (mito e informações)” (SODRÉ, 1988, p. 17). E isso porque o público leitor desse tipo de produção, sedento de emoções

fáceis, busca nesse tipo de narrativa as qualidades suficientes capazes de suprir a superficialidade de suas medianas existências.

Nesse sentido, muito já se questionou acerca do porquê de tal literatura - venha ela sob o formato de folhetim, no século XIX, ou de *best-seller*, mais contemporaneamente, - exercer tal força de atratividade sobre seus leitores. A resposta parece simples: essa modalidade específica de produção literária seria mais incipiente e de mais fácil assimilação e compreensão do que a outra, mais bem elaborada e complexa. No entanto, o cerne da questão parece desviar-se para outro lugar, tocando uma esfera distinta da condição humana. Antonio Gramsci assim afirma, referindo-se ao romance de folhetim, em especial:

O romance de folhetim substitui (e ao mesmo tempo favorece) a tendência à fantasia do homem do povo, é um verdadeiro sonhar com os olhos abertos. [...] determina longas fantasias sobre a ideia de vingança, de punição dos culpados pelos males suportados etc. [...] existem todos os elementos para gerar tais fantasias e, portanto, para propiciar um narcótico que diminua a sensação de dor etc (GRAMSCI, 1986, p. 109-110).

[...] O romance de folhetim – segundo Moufflet – nasceu da necessidade de *ilusão* experimentada por infinitas existências mesquinhas, talvez ainda hoje lutando para romper a triste monotonia à qual se viam condenadas. Observação genérica: pode ser feita para todos os romances, e não apenas para os de folhetim: deve-se analisar que *ilusão particular* o romance de folhetim dá ao povo, e como esta ilusão se modifica nos vários períodos histórico-políticos (GRAMSCI, 1986, p. 124, grifo do autor).

Desse modo, a literatura de massa parece só conseguir atingir plenamente seus objetivos quando se utiliza de estratégias de composição que lidem direta ou indiretamente com as emoções “primárias” de seu público leitor. Se as narrativas provenientes do âmbito massivo se alicerçam *sobre* uma ilusão e ao mesmo tempo constroem e oferecem a esse público *uma determinada* ilusão, é necessário que partam de *conteúdos míticos, arquétipos sócio-culturais* que possam abrir margem à consolidação desse efeito almejado. Isso implica, evidentemente, a configuração de um enredo que circule em torno de núcleos temáticos já arraigados no imaginário popular e capazes de atingir as camadas mais recônditas da fantasia desse público. E aí entra, então, a utilização dos três maiores móveis da vida humana na estrutura dessas narrativas: as paixões, a sexualidade e o dinheiro, sob suas mais variadas formas, já que, mais do que nunca, “*o mundo do leitor*” precisa ser “incorporado ao processo de escritura e nela penetra [r] deixando seus traços no texto” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 191, grifo do autor).

Em se tratando, pois, dos assuntos abordados, de que modo Sant’Anna lida com esses três componentes temáticos na organização de sua narrativa?

O mundo das paixões é explorado em toda sua potencialidade no texto santaniano em especial através do triângulo amoroso formado por Dionísia Moreira, Sílvia Avelar e Jean Valjean. Já no primeiro capítulo da narrativa, o leitor é colocado diante da excitante situação responsável por impulsionar todos os demais incidentes da narrativa. Em cena, o recíproco deslumbramento da entediada Dionísia e do galante fotógrafo francês de olhos azuis:

O marido, com a boca cheia de croquete, continuava a dizer babaquices na roda do Secretário-Geral. [...] “O Delfim...”, o marido começara a dizer, quando Dionísia se afastou, entediada.

Pegou distraidamente uma taça de champanha [...]. Depois resolveu aproximar-se da rodinha em torno do fotógrafo de olhos azuis. A roda do fotógrafo de olhos azuis era a mais prestigiada depois da do Secretário-Geral. Só que ali predominavam as mulheres.

“Não é só questão de um belo rosto ou um belo corpo”, disse o fotógrafo de olhos azuis, com seu sotaque, “mas também uma centelha que a mulher acende dentro de si no momento da fotografia. [...]

Naquele instante a champanha havia batido no cérebro de Dionísia e ela teve certeza de que trazia a tal centelha dentro de si. O fotógrafo de olhos azuis captou o sinal e a olhou de cima a baixo, como se a despisse.

Dionísia estremeceu de prazer, que logo foi substituído pela repugnância. Porque certa mão suada, proprietária, a segurou por trás, nos ombros nus. É um pensamento que há muito tempo pairava sobre o cérebro de Dionísia, sem se fixar, atingiu-a em cheio, como uma tijolada: “Não gosto do meu marido e estou doida para dar para outro.” A imagem do outro se formou com naturalidade: o fotógrafo de olhos azuis (SANT’ANNA, 1986, p. 9).

A partir desse quadro inicial, o leitor de *Amazona* já é levado a visualizar diante de si uma imensa gama de incidentes rocambolescos para percorrer durante a narrativa. A sugestão de uma paixão avassaladora e ardente, seguida de uma traição conjugal, é delineada já na abertura do primeiro capítulo, de modo a captar o interesse imediato do leitor e dirigir sua atenção a fim de instigá-lo e persuadi-lo a dar continuidade à sua busca infundável por aventuras.

A paixão de Dionísia e Jean, entretanto, já encontra seu primeiro obstáculo no *ciúme* e na *vingança* de Sílvia Avelar, a bela e rica mulher com a qual o fotógrafo já mantinha um relacionamento, e que se coloca de imediato como a *rival* número um da *Amazona*. Inconformada com a súbita ascensão de uma “suburbana” aos olhos de seu amante, Sílvia faz de tudo para *destruir* sua adversária, e vendo frustradas suas expectativas, opta por vingar-se (não sem um posterior arrependimento) do objeto de sua paixão: denuncia a seu pai o ensaio erótico de Dionísia - denúncia essa que culmina no assassinato do fotógrafo - e decide-se impetuosamente pela morte do amante:

Neste mesmo instante uma outra mulher se debruçava sobre as imagens de Dionísia e, ao contrário de Francisco Moreira, bastou a ela uma fração de segundo para adivinhar quem era cavalgado pela Amazona. E como a mulher sadia que era, seu ódio brotou instantaneamente. Pegou o telefone e discou para seu pai, Oswaldo Avelar, o banqueiro.

O Dr. Oswaldo disse à filha que *sim*: O Dr. Ribeiro acabara de mostrar-lhe a revista. E que realmente aquilo era uma pouca vergonha que exigia imediatas providências, principalmente em se tratando da mulher de um funcionário graduado do Banco (SANT'ANNA, 1986, p. 69).

Sílvia Avelar tinha enfiado um vestido negro e se escondido atrás de óculos escuros, como se fosse uma viúva. Chorara a noite inteira, bem baixinho, para não acordar o marido. Estava cansada de saber que o fotógrafo transava com suas modelos, mas no caso da apoteose de Dionísia sentiu-se diante de uma verdadeira subversão hierárquica. Abriu a gaveta da mesinha, pegou o revólver do marido e foi olhar-se no espelho mais uma vez. Se tivesse de envolver-se num escândalo policial que ao menos o fizesse com certa dignidade (SANT'ANNA, 1986, p. 99).

A partir de tais cenas, o leque de possibilidades da narrativa se expande, e a tensão provocada pela expectativa de um crime instaura-se definitivamente no leitor. Ciúme, ódio, vingança e crime passional parecem imbricar-se perfeitamente nessa narrativa de aparente caráter aventuresco. Entretanto, rompendo com os instintos sanguinários de seu leitor, o narrador de *Amazona* desvia Sílvia Avelar da iminência de um “escândalo policial” para jogá-la diretamente *nos braços* de sua própria rival. Desse modo, o cenário de tensão inaugurado pela perspectiva do crime sofre, após a surpresa inicial (surpresa não só do leitor, mas também de ambas as personagens), uma espécie de relaxamento, que abre margem ao erotismo desenfreado:

Cinco minutos depois Sílvia não havia voltado. O chofer desligou o carro, aguardou mais dez minutos e foi embora. Porém Sílvia Avelar não matara o fotógrafo nem caíra em seus braços. Ao girar a chave do estúdio, cuja cópia havia prudentemente roubado, deu não com o fotógrafo, mas com a própria Dionísia deitada na cama. Coberta apenas com um leve lençol, ela deixava entrever um dos seios e uma das coxas, até onde ela terminava, no início do escuro entre as pernas. Sílvia abriu a bolsa, sentiu na mão o cabo metálico do revólver e aproximou-se silenciosamente da cama.

Diante daquele corpo moreno, lindo e entregue, ela hesitou, trêmula, por um segundo. Depois, lentamente, foi retirando da bolsa ... a mão vazia.

[...]

Não podendo dar vazão a seu ódio, Sílvia intuitivamente resolveu amar. Num impulso irrefreável, sentou-se à beira da cama e acariciou aquele seio tão bonito, sentindo um carocinho brotar entre os seus dedos. De olhos fechados, Dionísia sorriu e estendeu os braços. Ao tocar uma pele delicada de mulher, quando esperava encontrar a do fotógrafo, abriu finalmente os olhos e, num gesto assustado, recuou na cama e ajeitou o lençol sobre o corpo.

“Não tenha medo, você é linda”, disse a filha do banqueiro, acendendo um cigarro. E, como se distraída, pousou uma das mãos na perna de Dionísia, sentindo nela, desta vez, apenas um leve crisar-se (SANT'ANNA, 1986, p. 99-100).

Com efeito, conforme afirma Luiz Carlos Simon em *Ficção obscena, obscenidade fictícia*,

A ficção brasileira do final do século XX não ignora a emergência da obscenidade. Comprimida de um lado pelo avanço da televisão e do cinema e do outro pela proliferação de publicações de revistas pornográficas, esta produção ficcional não tem como se esquivar do assunto, seja para incorporar à narrativa passagens com a temática sexual tratada mais abertamente seja para repelir a adoção da obscenidade (SIMON, 2002, p. 6).

A sexualidade, assim, é abusivamente explorada na narrativa de Sant'Anna, e muitas vezes raia mesmo a obscenidade e a pornografia. Entre menções e alusões a momentos mais quentes e relações sexuais minuciosamente relatadas pelo narrador, o texto de Sant'Anna conta com mais de dez cenas eróticas, numa linha que segue de perto as narrativas pornográficas difundidas pelo mercado editorial do mundo todo. A esse respeito, cumpre destacar as palavras de Simon no que diz respeito ao tratamento dado à obscenidade em *Amazona*, onde as supérfluas relações entre as personagens adquirem a conotação de um verdadeiro “polígono sexual”:

Dona Rita, secretária do banqueiro e simpatizante da OBA, transa com Fred, líder da organização, que transa com Lucinha, sua companheira, que é flagrada com Bandeira, o sociólogo com mestrado em Berkeley, que transa com sua companheira Doris e com Silvia Avelar, a filha do banqueiro; ambas transam com o fotógrafo Jean, sendo que Silvia transa ainda com o marido Antônio Augusto; o fotógrafo transa com Dionísia que transa com Moreira que por sua vez transa com Violeta e com a empregada (SIMON, 2002, p. 12).

Tamanha é a força da sexualidade na novela de Sant'Anna que, em determinado momento, a narrativa chega mesmo a simular a própria organização de revistas pornográficas do tipo *Playboy*, quando articula à composição das cenas narrativas a concretização mesma do ensaio fotográfico realizado pela *Amazona*. O narrador termina por não apenas fazer menção a esse ensaio, mas incorporá-lo definitivamente à própria organização textual da narrativa.

Acompanhando a expectativa do marido que descobrira a traição da esposa, o leitor encerra o capítulo 10 de *Amazona* quando Moreira “pediu um chope e um conhaque e, olhando sorratamente para os lados, rasgou o plástico transparente e abriu a revista *Flagrante*” (SANT'ANNA, 1986, p. 63). No entanto, ao iniciar o capítulo 11, de título *Revista Flagrante*, o leitor tem diante de seus olhos não mais uma narração acerca do que o Moreira vira na revista ou até mesmo das reações experimentadas por ele diante da nudez da esposa, mas a própria concretização do ensaio *Amazona*:

Textos atribuídos a Dionísia sob suas fotos:

(Nos jardins da Casa de Rui Barbosa.)

“Qual a Palmeira que domina ufana os altos topos da floresta espessa”, contemplo esta cidade.

(Na carruagem.)

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

E assim sucessivamente, até o término do ensaio.

Desse modo, o leitor é levado a abandonar o relato de um narrador em terceira pessoa para experimentar a sensação de ter em suas mãos, em meio à narração da historieta, a própria revista *Flagrante* e as fotos eróticas de Dionísia. Se a concretização desse ensaio não se dá em toda a sua potencialidade, é unicamente porque a narrativa não imbrica à sua organização textual as “verdadeiras” imagens fotografadas, mas as substitui por parênteses explicativos, seguidos de legendas, que funcionam na narrativa como suas representantes: (Nos jardins da Casa de Rui Barbosa.), (Na carruagem.), (Diante da Enseada de Botafogo.), (No Catete.) etc. Com as legendas, o leitor é instigado a visualizar perfeitamente as posições em que a Amazona se encontra ao posar nua para as fotografias da revista *Flagrante*. Não há nenhuma espécie de descrição minuciosa, mas o apelo visual instaurado pela disposição e organização do capítulo, que se propõe um ensaio, é suficiente para criar “em detalhes” as imagens necessárias ao imaginário desse leitor.¹⁵

O mundo de ostentação e luxo (pequeno) burguês, sob todas suas formas, é outro ingrediente amplamente aproveitado por Sant’Anna em sua narrativa. Pano de fundo de todo o desenrolar das ações, o dinheiro é o grande móvel que rege a relação da maior parte das personagens, quase que todas pertencentes a uma classe social economicamente abastada. De acordo com Meyer, a opção do folhetim por ambientes refinados e personagens que transpiram poder se dá em função “do deslumbramento que causa ao leitor popular a vida das

¹⁵ É interessante perceber, no entanto, que a reutilização que Sant’Anna faz de discursos que carregam consigo uma forte carga erótica não se dá em *Amazona* de modo vazio ou mesmo inocente. Embora a pornografia figure no escopo de narrativas pertencentes ao âmbito da cultura de massa de modo a constituir um gênero literário próprio, caracterizado sobretudo pelos efeitos sensoriais que consegue despertar em seu leitor, o uso que se faz dela na narrativa de Sant’Anna não deixa de estar vinculado também a objetivos de *transgressão*. Com efeito, quando analisada tendo em mente o contexto brasileiro dos anos 1986 - período em que acabava de se encerrar a ditadura militar no país -, mostra-se notável o vínculo de *Amazona* com essa tendência literária que buscou o registro de situações obscenas como uma espécie de afronta ao autoritarismo de uma censura que por tanto tempo coibiu no país a livre expressão de ideias. Tal viés de análise não será aqui contemplado única e exclusivamente por deslocar-se da questão central que rege os interesses desta pesquisa.

classes altas e ricas” (MEYER, 2005, p. 222). O excerto abaixo marca de modo bastante evidente a força que a esfera financeira imprime às relações entre as personagens de *Amazona*. Já no início da narrativa, o leitor depara-se com uma cena que, longe de apresentar-se como uma conversa despreziosa entre duas mulheres, acaba por adquirir a tonalidade de um verdadeiro e mesquinho jogo de forças travado entre centro e periferia em prol do venerado *status* social:

“Morar em Niterói até que deve ser uma boa”, disse a filha do banqueiro. “Aqui em Ipanema, além dessa zorra toda, eles estão assaltando até à luz do dia.”

O apartamento era na Vieira Souto e, da varanda – e até mesmo da sala – dava para ver o mar. A filha do banqueiro viera sentar-se no sofá, entre Dionísia e o fotógrafo de olhos azuis.

“Em Icarai está a mesma coisa, minha querida.”, falou Dionísia. “Outro dia pegaram uma amiga nossa não foi, Francisco?”

Com os olhos, Dionísia pedia socorro ao marido:

“E o pior não foi o assalto. Foi o que os caras fizeram depois.”

Dionísia fizera questão de realçar o “Icarai”, do mesmo modo que a filha do banqueiro enfatizara o “Niterói”. Icarai, a melhor praia de Niterói, pegava muito melhor que o simples “Niterói”.

Dionísia fez uma pequena pausa, para criar suspense e se recuperar do “Niterói”. Quem teria informado aquilo à filha do banqueiro? (SANT’ANNA, 1986, p. 21).

Assim, é através de cenários que ostentam luxo e um elevado padrão de vida que as personagens da obra movimentam-se. A champanha, evidentemente, não poderia deixar de figurar. E é já no primeiro capítulo, na festa na casa do banqueiro, que ela aparece não gratuitamente não mãos de Dionísia:

Dionísia se afastava e, no meio do caminho, alguém lhe colocou mais uma taça de champanha nas mãos, que ela agora bebia num gesto que se multiplicava no banheiro espelhado. Dionísia teve a sensação de que habitava um mundo mágico, de espelhos, onde as pessoas mijavam champanha. E, já sentada no bidê, ergueu um brinde a si própria (SANT’ANNA, 1986, p. 11).

Mais adiante, novamente a referência à bebida “mágica”: “e mais uma vez a champanha agiu como poção mágica” (SANT’ANNA, 1986, p. 26); “Tal ambiente, climatizado pela champanha, que logo foi aberta [...]” (Ibid., p. 31).

A champanha aparece ainda em muitas outras passagens, e funciona, desse modo, como uma espécie de marca, símbolo desse mundo de ostentação e luxo, de fantasia e entrega:

Na tradição do folhetim da terceira fase, encontramos no “realismo” do cotidiano retracado na telenovela os “núcleos” dos ricos - modulados numa hierarquia que vai da suntuosidade dos “naturalmente” ricos e bem-nascidos à ostentação dos que lá chegaram -, interagindo com os “núcleos” dos gradativamente mais pobres. Melhor diríamos, remediados. A dignidade está do lado destes, mas os ricos oferecem

aquele espelho aberto aos sonhos e àquele esnobismo de que fala Gramsci, fortemente alimentado no folhetim e na telenovela: divulgador de modos e modas, veiculando imagens do bem viver, bem morar e bem vestir, dentro dos padrões diferenciados da hierarquização apontada. O champanhe borbulhante das taças de cristal do folhetim parisiense é substituído pelo tinir estereotipado do gelinho no copo de uísque. Aqueles mesmos cenários complexos que enfeitavam as revistas de moda brasileiras do século XIX e as casas ricamente mobiliadas (pelos coronéis) das *cocottes*. O sonho de Paris substituído pelos sonhos da Zona Sul do Rio de Janeiro ou os Jardins de São Paulo. Displacência e *nonchalance* que embelezam e escamoteiam os “vale-tudo”, mundo ideal, sonho de ascensão social para os remediados e menos remediados que assistem à novela (MEYER, 2005, p. 387-388).

Mediador das relações entre indivíduos, fetiche de alguns gananciosos, o dinheiro aparece, pois, em *Amazona* como fator de suma importância: “A fauna que viceja nesse mundo torpe se agride numa luta de foice cujo móvel é o dinheiro. Possante motor de ação, para obtê-lo não se hesita diante do crime [...]” (MEYER, 2005, p. 261).

Com efeito, praticamente todas as peripécias da narrativa estão, de algum modo, relacionadas ao mundo das cifras. As personagens masculinas, em especial, apresentam-se como típicos ambiciosos a se baterem por dinheiro. Quem o tem, abusa de seu poder; quem não o tem, tudo faz para consegui-lo: Francisco Moreira, um bajulador mesquinho; Oswaldo Avelar, o Presidente do Banco Continental; Antônio Augusto, muito conhecido por sua fidelidade... ao sogro e a tudo que ele representa; Carlos Alberto Bandeira, um pseudossociólogo que não consegue recuar diante da oportunidade de uma chantagem; Fernandinho Bombril, mantenedor de negócios escusos de alta rentabilidade...

É o dinheiro [...] realista e moderno, revisto e ampliado pelos novos padrões: negociatas, investimentos e escândalos financeiros [...]. Dinheiro aliciador, alvo do desejo espalhado capilarmente por todas as camadas sociais, dos banqueiros e financistas [...] aos guarda-livros [...]. Meta dos gananciosos moderados aos moedeiros falsos; dos grandes bandidos de fraque e cartola aos rastejantes malfeitores [...]. O dinheiro é a única medida de qualquer talento ou reputação (MEYER, 2005, p. 262).

Se a presença de discursos derivados do âmbito da cultura de massa pode ser claramente evidenciada em *Amazona* através da incorporação ao enredo de núcleos temáticos já arraigados no imaginário popular, o mesmo se pode observar também em relação à organização discursiva do texto e às técnicas narrativas empregadas em sua tessitura.

2.3.2 Trama e técnicas narrativas

No que diz respeito à estrutura da narrativa - especialmente em sua primeira parte, que cobre os primeiros vinte e cinco capítulos, o último deles narrando o assassinato de Jean -, percebemos que ela é típica, ou pelo menos muito próxima, daquela que é considerada característica do romance-folhetim oitocentista: uso de uma linguagem simples, direta, corriqueira e de fácil entendimento, capítulos curtos encabeçados por títulos significativos, cortes abruptos ao final de cada capítulo ou subcapítulo (certamente em um ponto que cria o suspense e mantém o leitor interessado). Com efeito, a narrativa folhetinesca é a

forma *sui generis* de narrativa apoiada no fragmento. O fragmento que mantém acesa a expectativa do leitor sem lhe permitir uma visão do conjunto, análogo ao trabalho entrecortado, à novidade do trabalho fabril. É a mesma técnica fragmentária que caracteriza a transmissão de notícias [...] (MEYER, 2005, p. 225).

Em relação a esse aspecto, o que se torna recorrente em *Amazona* é a utilização inteligente daquilo que Jesús Martín-Barbero (2003) considera o sistema dos *dispositivos de fragmentação da leitura* e dos *dispositivos de sedução*. Ambos são abusivamente aproveitados na narrativa quando, ao término de uma proeza ou de alguma situação que suscite a curiosidade do leitor, o narrador faz uso do corte a fim de suspender a cena em andamento e iniciar um novo capítulo ou subcapítulo que introduza novas intrigas e mantenha acesa a chama das antigas: “Sem dúvida, boa parte do sucesso ‘massivo’ do folhetim residia aí: numa fragmentação do texto escrito que incorporava os cortes ‘produzidos’ por uma leitura não-especializada como é a leitura popular” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 193). Por outro lado, a narrativa investe maciçamente no suspense da organização dos episódios

a fim de que cada episódio contenha suficiente informação para constituir uma unidade capaz de satisfazer minimamente o interesse e a curiosidade do leitor, mas de modo que a informação fornecida levante, por sua vez, tamanha quantidade de interrogações que dispare o desejo que exige a leitura do próximo episódio (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 194).

Desse modo, alguns capítulos e subcapítulos, que funcionam como as verdadeiras unidades de leitura da narrativa, optam pelo seu encerramento utilizando-se de orações inacabadas ou instauradoras de suspense: “Olhando duramente para Dionísia, que guardava o cartãozinho no seio, o marido ainda aplaudia” (SANT’ANNA, 1986, p. 14); “No centro do salão, Dionísia já dançava com o fotógrafo de olhos azuis” (Ibid., p. 27); “Não resistindo porém ao pressentimento, virou a cabeça e viu...” (Ibid., p. 53); “Pedi um chope e um

conhaque e, olhando sorrateiramente para os lados, rasgou o plástico transparente e abriu a revista *Flagrante*” (Ibid., p. 63); “‘Vou te revelar um segredo que me deixará para sempre em tuas mãos’, ela disse: ‘Eu já matei um homem’” (Ibid., p. 85); “E ali, em si próprio, ele não encontrava mais nenhum espaço para onde pudesse regredir. A não ser que...” (Ibid., p. 96); “E num gesto brusco virou-se novamente para a amurada e imprimiu toda a vontade ao seu corpo” (Ibid., p. 97) etc.

Quanto aos títulos, estes encerram em si sempre algo sugestivo, capaz de captar desde já o interesse do leitor, além de geralmente se apresentarem como uma síntese sensacionalista da peripécia central do capítulo: “A festa na casa do banqueiro”, “Nasce uma mulher ou No estúdio do fotógrafo de olhos azuis”, “Posições”, “Amor bandido”, “A Organização”, “Mulheres”. “Quanto ao francês...!”, “A outra”, “O presunto tinha olhos azuis”, “Filha de banqueiro sequestrada pelo próprio pai”, os dois últimos claramente um lúdico pastiche das manchetes de natureza jornalística.

Quando se desloca a análise da narrativa para o mapeamento da trama construída por Sant’Anna em *Amazona*, percebe-se que esta segue inicialmente um esquema bastante simplificado e linear no que diz respeito ao modo como as diversas sequências do texto são pensadas e articuladas pelo narrador e como se entrelaçam no texto a fim de darem ordem às diversas histórias individuais das personagens. A narrativa, seguindo uma linha de ação que em princípio mostra-se bastante regular - própria das narrativas comerciais -, dá a impressão, para o leitor que está a iniciá-la, de encaminhar-se linearmente para um determinado fim, num esquema que segue a tradicional lógica *tensão-afrouxamento-nova-tensão-novo afrouxamento* tão cara à estrutura folhetinesca.

No que diz respeito aos expedientes técnicos utilizados na configuração da novela, é bastante perceptível a qualquer leitor a grande quantidade de núcleos de ação que a narrativa apresenta. Composta por várias intrigas paralelas que se relacionam de algum modo à central - a trajetória de Dionísia rumo à sua libertação enquanto mulher e sua ascensão enquanto símbolo político do país, fato esse que encerra a novela -, a narrativa compõe-se basicamente por uma multiplicação de incidentes que, um após outro, vão enredando o leitor e suscitando cada vez mais o seu interesse.

Em *Amazona*, todos os enredos ligam-se, de alguma forma, à figura de Dionísia, seja através do marido Francisco, do fotógrafo Jean, da OBA ou até mesmo de Sílvia Avelar, sua rival e cúmplice. O “caso” *Amazona* funciona assim como núcleo central que atrai e inter-relaciona todos os demais, que existem quase que exclusivamente *em função dele*. Segundo Meyer, o germe do processo folhetinesco é justamente a “adição de infinitos enredos paralelos

mas imbricados por um elemento que pertence ao enredo principal, que só se desvendam para serem costurados a ele no epílogo” (MEYER, 2005, p. 161).

Assim sendo, cada incidente narrativo de *Amazona* é construído de modo a adquirir importância suficiente para impulsionar e dar sequência a todos os demais. Personagens e acontecimentos têm seu valor narrativo mensurados em função daquilo que podem proporcionar à obra em termos de sensacionalismo e continuidade. Já no primeiro capítulo, o leitor é colocado diante de uma situação verdadeiramente excitante, responsável por impulsionar todos os demais acontecimentos da diegese. É somente em função desse incidente inicial que toda a narrativa se constrói, já que, sem o envolvimento de Jean com a Amazona, a narrativa se esvazia de sentido, pois *depende dele* para se encaminhar.

Veja-se o esquema articulado pela narrativa: 1. Dionísia e Jean se conhecem e acendem imediatamente um mútuo interesse. 2. O envolvimento de ambos e o ensaio fotográfico realizado por Dionísia incendeia a ira de Sílvia Avelar, amante do fotógrafo. 3. Inconformada com a ascensão da Amazona aos olhos de Jean, Sílvia denuncia o ensaio erótico ao pai Oswaldo Avelar, Presidente do Banco Continental, que, interessado em atingir a OBA e mantenedor de grandes influências, solicita ao Secretário-Geral do Ministério da Justiça livrar-se do francês responsável pela autoria do ensaio. 4. Dona Rita, amante de Fred (líder da OBA) e secretária de Oswaldo Avelar, escuta a conversa telefônica entre o banqueiro e o Secretário-Geral e informa tudo a Fred, que organiza um esquema de proteção à Amazona. 5. Francisco Moreira, por outro lado, ao deparar-se com a esposa nua na capa da revista *Flagrante* e admitir-se abandonado por ela, em um momento de verdadeira crise existencial, acaba conhecendo a distinta viúva Violeta, com a qual passa a dividir seus dias e suas noites. 6. Não conseguindo atingir seu objetivo de destruir a Amazona, Sílvia acaba aliando-se a ela e Jean, vivendo um verdadeiro triângulo amoroso-sexual de trágicas consequências. 7. A denúncia feita pela bela amante num momento de intensa ira acaba por culminar no assassinato do fotógrafo, morto a tiros por policiais indiretamente subornados por Oswaldo Avelar. 8. Diante do ocorrido, Sílvia e Dionísia unem-se em prol da memória do amante e causam uma verdadeira revolução na mídia, denunciando a Polícia Federal por seviciar mulheres. 9. Em razão disso, Sílvia acaba assassinada pelo agente Severino, demitido da Polícia Federal diante da repercussão do caso Amazona, e Dionísia, reverenciada como heroína e elevada à candidata à Presidência da República.

Assim, torna-se impossível deixar passar despercebido o caráter aparentemente novelesco de *Amazona*, indicado já pela classificação genérica estampada na capa do texto. Com efeito, segundo Massaud Moisés, essa estrutura arquitetada a partir de sucessivos

núcleos de ação, que se imbricam todos ao fio central do enredo, apresenta-se como típica de um gênero literário que privilegia “o desfiar de aventuras visando ao entretenimento” (MOISÉS, 1967, p. 104). Tendo sua origem nas canções de gesta - inicialmente cantadas por trovadores e centradas em episódios bélicos, mas posteriormente transliteradas para pergaminhos onde passaram a ser *lidas* nos saraus cortesanescos (MOISÉS, 1967), a *novela* configurou-se, ao longo dos séculos, pelo acréscimo de “elementos eróticos, sentimentais, não-bélicos” (MOISÉS, 1967, p. 106), que, aos poucos, foram-se insinuando “por entre as malhas das enredadas peripécias de audácias e bravura guerreira” (MOISÉS, 1967, p. 107).

Consolidando-se efetivamente a partir do movimento romântico, a novela vem adquirindo desde lá o estatuto de um dos gêneros discursivos mais apreciados pelo público de massa, graças à sua estrutura, que “correspondia à ânsia de entretenimento, evasão e sonho, duma classe [a burguesia] imersa num cotidiano monótono e raso” (MOISÉS, 1967, p. 108). Embora aparentemente relegada a segundo plano em detrimento da ascensão e consolidação do gênero romance - sobretudo na segunda metade do século XIX -, a estrutura novelesca nunca se perdeu nem deixou de circular dentro de um mercado editorial cada vez mais dirigido ao grande público: “Como se vê, a novela não desapareceu. Correspondendo ao gosto do povo, desejoso de evadir-se do cotidiano hostil, permanece viva nas intermináveis novelas de televisão e nos filmes de cowboy, caracterizados pela novidade do enredo” (MOISÉS, 1967, p. 111).

Essa multiplicidade de enredos, típica das produções novelescas, acaba, pois, provocando um efetivo aceleração da narrativa, que vem a se tornar uma sequência de peripécias e intrigas destituídas de qualquer aprofundamento. Essa *pilhagem narrativa*, como a denomina Meyer, exercia no folhetim funções meramente utilitárias: “uma racionalização capitalista, por assim dizer, para melhor adequação à economia do mercado folhetinesco, à lei imperativa da produção cotidiana, em que a rapidez era a alma do negócio” (MEYER, 2005, p. 165). Contemporaneamente, porém, mostra-se mais relacionada em especial às condições de recepção de uma narrativa produzida para um leitor que vive o tempo de maneira excepcionalmente acelerada e já foi moldado no seio de um sistema midiático no qual a velocidade, a concisão e a objetividade são a chave-mestra do sucesso.

Desse modo, as narrativas de entretenimento que se constroem sob o signo da *aventura* evidentemente põem ênfase nos acontecimentos que se dão no nível do externo, pois o que merece destaque é a peripécia, e não a personagem *em si*: cada personagem vale pelo que é capaz de instigar e suscitar no leitor em termos daquele imaginário popular de que se tratou anteriormente. Em razão disso, o aprofundamento psicológico, bem como reflexões e

análises em demasia, não cabem nesse tipo de narrativa e, quando surgem, geralmente vêm acompanhadas da função de prestar algum tipo de esclarecimento ao leitor, esclarecimento esse que, em função do esquema de estruturação desse tipo de narrativa, não pôde ser veiculado através da própria ação das personagens. Segundo José Paulo Paes,

Nisto, ela [a novela], e por inclusão, o romance de aventuras, se distinguem frontalmente do romance de análise, cujo autor interrompe a todo instante o desenvolvimento da ação para demorar-se na interioridade das personagens, esmiuçando-lhes as motivações. Temos assim, no caso, uma clara oposição entre a urgente horizontalidade de aventuras ou peripécias encadeadas entre si e a morosa verticalidade das sondagens de caracteres individuais. E enquanto o protagonista do romance de análise é um ser complexo que, a despeito dos esforços do romancista em iluminar-lhe os escaninhos da personalidade, guarda sempre uma considerável margem de opacidade aos olhos do leitor, este se identifica facilmente ao herói da narrativa de aventuras. Isso porque tal herói não tem, a bem dizer, um rosto (In: ZILBERMAN, 1987, p. 67).

Embora se mostre evidente em *Amazona* a utilização que a narrativa faz de imagens e técnicas de composição próprias à estrutura serializada dos *best-sellers*, uma análise mais minuciosa permite que se enxergue, para além de sua aparência, o verdadeiro jogo literário que está por detrás de toda essa *falsa arquitetura folhetinesca*. Ainda que para um leitor ingênuo possa perfeitamente passar-se por um típico *best-seller*, é no jogo de simulação que consegue estabelecer com esse gênero do discurso, forjando efeitos de superfície, que *Amazona* realmente se configura. Se é do discurso massivo enquanto *técnica* que a narrativa parte, não é a ele, entretanto, que ela se encaminha.

3 A ESCRITA PALIMPSESTICA: INTERTEXTO, INTERMÍDIA E SIMULAÇÃO NO SEGUNDO TEMPO DA ESCRITA

3.1 Escrever, reescrever, sobrescrever: *Amazona* e a escrita do “como se”

Tiphaine Samoyault, em *A intertextualidade*, assim define a natureza do ato de escrita:

Escrever é pois reescrever... Repousar nos fundamentos existentes e contribuir para uma criação continuada. Flaubert: “Aquele que lhe perguntasse de onde veio aquilo que escreveu, o autor responderia: “imaginei, lembrei-me e continuei”. As atividades de leitura e de escritura se interpenetram então como em reflexos sem fim. Como o antigo e o novo. “Cada livro, escreve Michel Schneider, é o eco daqueles que o anteciparam ou o presságio daqueles que o repetirão” (SAMOYAULT, 2008, p. 78).

Escrever é, enfim, reescrever *ad infinitum*. É o eterno retorno à sacralidade dos originais.

Se, por um lado, a intertextualidade pode ser compreendida como o próprio *ser* da literatura, por outro, entretanto, não deixa de figurar também como um operador linguístico bastante peculiar a essa nova escritura que, mais do que qualquer outra, busca negligenciar, *explícita e conscientemente*, os rígidos limites do início e do fim, do original e do secundário. Dentro desse contexto cultural extremamente particular trazido à tona pela pós-modernidade, talvez o mais apropriado à tentativa de se compreender essa escritura derivada e secundária seja levantar, analogicamente, a imagem dos antigos pergaminhos adotados para o uso da escrita em tempos nos quais o papel ainda não fora idealizado.

Material de suporte gráfico resultante do tratamento dado à pele de certos animais, o pergaminho designa manuscritos rudimentares confeccionados antes da invenção e disseminação do papel. Segundo historiadores, seu aparecimento encontra-se relacionado à necessidade de se descobrir um suporte de escrita que apresentasse a capacidade de reter e perpetuar documentos de elevado valor histórico em um período no qual a produção de papiro - material utilizado até então - apresentava-se limitada a determinadas regiões. Por outro lado, a substituição de um suporte gráfico por outro justifica-se também pela maior capacidade de resistência apresentada pelo pergaminho, se comparado ao papiro, no que diz respeito aos mais diversos agentes de degradação material.

De todo modo, a vantagem maior do pergaminho sobre o papiro sempre esteve relacionada em especial à capacidade daquele de permitir sobre si, mediante a raspagem do texto original, sucessivas reescritas de até duas ou três vezes. Essa constante reutilização de um mesmo material acabou por transformar tal suporte gráfico em um verdadeiro *mosaico hipertextual de informações*: ao serem expostos a técnicas específicas de iluminação, os pergaminhos revelavam distintas camadas informativas que se apresentavam “camufladas” quando observadas a olho nu, delineando assim um panorama gráfico absolutamente heterogêneo e dinâmico.

Surgida, pois, para denominar pergaminhos dos quais se apagava a escrita original para reaproveitamento por outra, a noção de *palimpsesto*, que é o que aqui se mostra interessante explorar, abraçou figurativamente consigo a ideia de uma produção linguística caracterizada pela articulação de dois ou mais *textos superpostos*, nos quais a “raspagem” do original e a posterior sobrescrita não conseguem, e em muitos casos nem pretendem, apagar a significação precedente. Expostos e recuperáveis, tais textos primários não se abstêm de reverberarem no espaço de onde foram depostos, de maneira a não só influenciarem, mas também modificarem substancialmente a significação que lhes é posterior. Desse modo, ao longo dos séculos, os palimpsestos passaram a ser compreendidos como documentos constituídos por várias camadas de significação que se sobrepõem e se imbricam na leitura e na construção da significação, dando-se esta por *sobreposição de sentidos*.

Bakhtin já dizia, há décadas, que todo e qualquer texto se constrói *em relação* a outros textos; que todo e qualquer texto opera por absorção e transformação de um texto já existente. Se toda linguagem é dialógica por natureza, já que pressupõe um diálogo vivo e constante entre vozes provenientes de diferentes contextos, as operações intertextuais realizadas pelas mais variadas escrituras constituem-se não enquanto fenômenos específicos, mas como o fundamento estrutural de toda a produção linguística.

A partir de tais considerações, a noção de uma escrita derivada e secundária, proposta para trabalhar uma teoria da produção artística especificamente pós-moderna, mobiliza a necessidade de se definir a particularidade dessas produções estéticas dentro daquilo que Walter Moser (1999) denomina *consciência Spätzeit*. Para o autor, uma teoria da secundariedade da produção cultural não pode ser formulada em termos de positividade ou negatividade, levando à classificação maniqueísta de produções literárias secundárias de um lado e produções literárias não-secundárias de outro, já que

nenhuma cultura pode funcionar sem processos compromissados com a secundariedade. A questão é saber se uma cultura, ou um momento da história

cultural, torna essa dimensão de sua (re) produção explícita ou não. Se ela a reconhece e a integra na compreensão que tem de si mesma. Este é o caso da uma cultura do *Spätzeit* (MOSER, 1999, p. 43).

Procurando, pois, caracterizar esse processo como particular a uma cultura “decaída” como a pós-moderna, Moser opta por falar de uma *cultura citacional* e de um *canibalismo cultural* para designar o forte componente reciclante da cultura contemporânea. Nesse sentido, longe de considerá-la como uma produção estética destituída de originalidade, autenticidade e criticidade, Moser trata a secundariedade na produção artística pós-moderna como

uma continuação da produção artística e cultural mesmo em situação de energia declinante e mesmo, e sobretudo, em situação de saturação cultural. Somente os nostálgicos de uma teoria moderna da criação, cujos termos-chave e valores positivos são o progresso, a novidade, o recomeço e a originalidade, interpretam a secundariedade como uma tara estética que marcaria, segundo eles, a incapacidade de criar (MOSER, 1999, p. 43).

Gérard Genette, em *Palimpsestes*, interessa-se justamente em compreender essa *literatura de segunda mão*, derivada, “consciente” de seu caráter reciclante, ao afirmar a *transcendência textual do texto*, que vem a ser “tudo o que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. Embora admita a capacidade de todo e qualquer texto de se relacionar em maior ou menor grau com discursos outros que lhe são anteriores, o autor define a particularidade da autêntica escritura de segunda mão caracterizando-a como originária de um *consciente* processo de *apropriação e derivação* de um ou mais textos que lhe são precedentes. Para tratar dessa espécie de produção estética que preza pela recuperação de formas e significações “já-ditas”, Genette (2010) faz uso da noção de *hipertextualidade*, que vem a ser “toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário” (p. 16).

Genette, ao abordar a questão da hipertextualidade, busca, nesse sentido, explorar a problemática dessas escrituras que englobam em um mesmo espaço discursivo a *recuperação* e a posterior *reutilização* de determinado objeto cultural, ao fazer operar no bojo de sua estrutura procedimentos linguísticos e estéticos que resultam numa operação de *transformação* discursiva: “Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo” (GENETTE, 2010, p. 16, grifo do autor).¹⁶

¹⁶ Entenda-se *citação*, no contexto da teorização de Genette, em seu sentido literal, e não do modo como a utiliza Compagnon em seu *O trabalho da citação*.

Ao se pensar a escritura de *Amazona* como um claro exemplo desse tipo de literatura que conscientemente se reutiliza de códigos e linguagens já institucionalizados por outros campos de cultura, pode-se, seguindo esse viés, trabalhar a novela em questão de modo a evidenciar seu caráter amplamente *citacional* e *canibalístico*, conforme o compreende Moser (1999), dando especial atenção às operações de *extirpação* e *enxerto*¹⁷ realizadas pelo texto santianiano. Em *Amazona*, a tentativa de recuperar e enxertar na própria narrativa *gestus*¹⁸ característicos de outras produções culturais e/ou midiáticas se dá em dois diferentes níveis: a simulação do *gestus* folhetinesco e a simulação do *gestus* cinematográfico, conforme se verá a seguir.

3.1.1 O “como se” do *gestus* folhetinesco

Para Antoine Compagnon (1996), todo trabalho de *citação* - ou seja, todo trabalho que prima, em sua constituição, por operações que o autor caracteriza como de *extirpação* e de *enxerto* - põe em circulação um corpo estranho que, absolutamente, não pode estar destituído de determinado *valor*. Afinal, qualquer objeto, seja ele cultural ou não, somente é digno de ser resgatado de seu contexto original caso venha cercado por um valor de uso que justifique o ato da apropriação. Assim, para existir apropriação, é necessário que exista *a priori* um valor em jogo; para existir apropriação é necessário que exista *a priori* uma herança cultural forte que “enobreça” o objeto apropriado, conferindo-lhe *estatuto cultural*: “A citação põe em circulação um objeto, e esse objeto tem um valor” (COMPAGNON, 1996, p. 15).

Originário de um contexto de produção distinto daquele em que se encontra inserido, o discurso folhetinesco recuperado em *Amazona* opera a partir de significações que, já institucionalizadas pelo contexto oitocentista, precisam, antes de tudo, ser *reconhecidas* por seu leitor: “O leitor é solicitado pelo intertexto em quatro planos: sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico” (SAMOYAULT, 2008, p. 91). É somente a partir do reconhecimento dessas estruturas já dotadas de estatuto cultural que a escritura de *Amazona* consegue, finalmente, operar seu jogo de simulação, afirmando-se enquanto autêntica narrativa-simulacro. Desse modo, o antigo valor de uso do discurso

¹⁷ COMPAGNON, *O trabalho da citação*, 1996.

¹⁸ Termo cunhado pelo dramaturgo alemão Bertold Brecht para designar a essência do teatro.

folhetinesco pode ser desconstruído aos olhos do leitor e posteriormente reconfigurado em função do novo contexto de produção no qual passa a operar:

A citação é um operador trivial de intertextualidade. Ela apela para a competência do leitor, estimula a máquina da leitura, que deve produzir um trabalho, já que, numa citação, se fazem presentes dois textos cuja relação não é de equivalência nem de redundância. Mas esse trabalho depende de um fenômeno imanente ao sentido conduzindo a leitura, porque há um desvio, ativação de sentido: um furo, uma diferença de potencial, um curto-circuito (COMPAGNON, 1996, p. 141).

Aqui é necessário que se adentre de maneira mais substancial determinada problemática que muitas vezes é apenas tangencialmente tocada quando se trata de literatura: o papel realizado pelo leitor na construção da significação textual. Genette, em *Palimpsestes*, ainda que reconheça o caráter transcendental de todo e qualquer texto, trabalha com a ideia de que determinadas escrituras, mais do que outras, exploram com maior intensidade a natureza hipertextual de sua condição, algumas a tornando expressa e outras apenas fazendo meras alusões a seu caráter “como se”.

No caso de *Amazona*, o *contrato hipertextual* entre texto e leitor não se dá de maneira imediata ou explícita - já que opera como uma *possibilidade de leitura* que precisa ser construída pelo leitor -, mas se configura em meio ao fio narrativo através de insinuações lançadas pelo texto, insinuações essas que precisam ser decodificadas e compreendidas para poderem ser ressignificadas fora de seu contexto de origem. O leitor necessita, pois, de três condições básicas para conseguir reconstruir o jogo de simulação proposto pelo texto: reconhecer a presença do intertexto, identificar o texto, estilo ou gênero ao qual se faz referência, e medir as dissimilaridades entre ambos e as diferenças de contexto.

Desse modo, o leitor de *Amazona* passa a ser constantemente alertado (não pelo narrador, mas pela própria organização textual da narrativa), ainda que de modo apenas alusivo, acerca da provável existência de uma *relação transtextual* a permear o texto. E é aí que entra em jogo a bagagem literário-cultural desse provável leitor e a competência de leitura que carrega consigo: “Quando um texto brinca, no caso especial do pastiche e da paródia, ele convida em geral o leitor para participar de um jogo, sem o que ele perderia uma boa parte de seu interesse” (SAMOYAULT, 2008, p. 94). Embora não deixe de significar quando lida a olho nu - para recuperar a imagem da leitura palimpsêstica -, a escritura santaniana só se realiza em toda sua potencialidade quando submetida àquelas técnicas de iluminação específicas capazes de fazer emergir tudo aquilo que se esconde sob a linear superficialidade do texto.

No segundo capítulo da novela, intitulado *Folhetim*, as referências intertextuais ao discurso folhetinesco já começam, embora de modo ainda bastante sutil, a se fazerem presentes na narrativa. Após deixarem a fatídica festa na qual Dionísia apaixonara-se à primeira vista pelo galante fotógrafo de olhos azuis, é nada mais, nada menos do que ao som da voz de Gal Costa cantando *Folhetim*, de Chico Buarque, que a bela Amazona e o marido dirigem-se, acercados por um clima de extrema tensão, ao apartamento de ambos, em Niterói. A ironia que perpassa a cena não se deixa passar despercebida:

O marido estava perigosamente bêbado e Dionísia não queria entrar numa discussão arriscada neste momento de sua vida em que se abriam certas possibilidades.

“Liga o rádio, amor”, ela pediu, de modo que ele, para atendê-la, tivesse que reduzir a marcha. Enquanto que ela, num gesto rapidíssimo, guardou o cartãozinho em segurança dentro da bolsa.

Dionísia, porém, deu azar. Não por causa do cartãozinho, do qual o marido jamais chegou a tomar conhecimento. Foi por causa do rádio, onde a voz da Gal Costa cantava nesse momento:

Se acaso me quiseres

sou dessas mulheres

que só dizem sim.

Por uma coisa à toa

por uma noitada boa

um cinema, um botequim... (SANT’ANNA, 1986, p. 15, grifo do autor).

Já no início da narrativa, e ainda que despreziosamente, Sant’Anna busca envolver o leitor em seu jogo de simulação ao lançar à imaginação deste, bem em meio às entrelinhas, a seguinte possibilidade: será Dionísia, assim como o sujeito da canção de Chico Buarque, também personagem de um típico folhetim erótico-sentimental? Tal qual essas mulheres que só dizem sim, por coisas à toa, por noitadas boas, cinemas, botequins, é através da clara alusão ao universo dos *best-sellers* que a personagem da Amazona começa a se delinear, já nas primeiras páginas da novela, como o protótipo mais perfeito da *femme fatale*¹⁹ caracteristicamente folhetinesca.

No decorrer dos capítulos, menções a procedimentos e modos de organização textual típicos dos discursos de matriz folhetinesca vão se tornando cada vez mais frequentes na

¹⁹ Se na canção de Chico Buarque prevalece a representação da mulher meretriz, na narrativa de Sant’Anna, a erotização da personagem Dionísia passa diretamente pela questão da liberação feminina por meio da força transgressora da sexualidade. De qualquer forma, ambas as representações de mulher encontram-se vinculadas à problemática da subversão da ordem estabelecida, o que permite ao leitor associar de imediato a protagonista de *Amazona* à figura feminina da canção de Chico Buarque.

narrativa. Em vários momentos, é possível que se perceba o lúdico movimento de ridicularização de imagens e técnicas ficcionais comumente utilizadas na tessitura narrativa desses *best-sellers*. No fragmento abaixo, torna-se visível a profunda ironia do discurso, numa sátira muito bem-humorada à figura do herói sentimental que, completamente apartado das situações práticas da realidade, cria fantasias desmedidas em função de qualquer obstáculo que ameace bloquear a efetivação de sua paixão:

Enquanto se dirigia para a porta, Jean contabilizava mentalmente o seu FGTS, calculando se o dinheiro seria suficiente para raptar Dionísia e levá-la para Búzios, onde viveriam para sempre.

A fantasia de Jean era inesgotável e pelo seu cinema interior passava agora a imagem de um Gauguin, nu, com o rosto do próprio Jean, vendendo caipirinhas aos veranistas e, nas horas vagas, fazendo fotos não-comerciais da sua amada (SANT'ANNA, 1986, p. 37).

Em seguida, a própria narrativa incumbe-se de diluir o sonho anteriormente construído:

[...] Jean lembrara-se de que não se encontrava contratualmente ligado a Goldstein e por isso não tinha a carteira assinada e, muito menos, qualquer conta bancária vinculada ao Fundo de Garantia de Tempo de Serviço. Pior ainda do que isso, não havia a menor hipótese de reclamar junto à Justiça do Trabalho, porque, no final de toda essa cadeia de associações, Jean tomou consciência de que, de acordo com a Lei dos Estrangeiros, trabalhava ilegalmente no país.

[...] tal condição lhe cortava todo um futuro róseo pela frente (SANT'ANNA, 1986, p. 37).

A brincadeira que Sant'Anna constrói com a tragicidade típica dos autênticos romances sentimentais também não deixa de figurar em *Amazona*, trazida em cena pela cômica figura das personagens Frederico Otávio e Francisco Moreira. Incorporando à natural tragicidade da cena o ridículo e o deboche, o autor não só desconstrói um dos estereótipos da narrativa sentimental, como também dá a ele um tom absurdamente cômico e satírico. Abaixo, segue fragmento da cena na qual Frederico Otávio, Fred, líder da OBA, após ser obrigado, por exigência de seu chefe, a aparar a barba e os longos cabelos que eram para si motivo de orgulho, chega a sua casa e depara-se com a namorada Lucinha nos braços do sociólogo Carlos Alberto Bandeira:

Nem o lar nem a transação de Fred e Lucinha eram, portanto, ortodoxos e sim comunitários, para não falar grosseiramente num certo toque de promiscuidade. Porém uma coisa é um jovem permitir e permitir-se liberdades quando se sente seguro dentro de uma atmosfera ampla de compreensão e afeto. Outra coisa é este jovem chegar em casa despojado dos seus cabelos e sob o peso de uma situação profissional opressiva e aí ver, através da porta do quarto entreaberta, sua namorada soltando não apenas gritos, mas gargalhadas de prazer, com outro membro da tribo, enquanto na radiola tocava "*I can get no satisfaction*", com os Rolling Stones.

Poxa, e logo hoje que Fred, depois de muito refletir no botequim, viera para casa impregnado da intenção de assumir o seu destino bancário em ascensão, pôr o sociólogo e a americana discretamente para fora, propor a Lucinha um casamento de verdade, gerar um casal de filhos, comprar uma TV a cores e, quem sabe, um dia, até um carro de segunda mão.

O riso solto de Lucinha foi sentido por Fred assim como uma chibatada de escárnio. E se ele possuísse um revólver talvez o houvesse utilizado, transformando-se pateticamente – e até com um certo grau de injustiça – em mais um dos pilares históricos do machismo brasileiro.

Fred não tinha esse revólver. E foi assim que, à falta de qualquer ideia melhor na cabeça, sentou-se sobre umas almofadas e esperou, impassível como um Bonzo, que Lucinha e o sociólogo finalmente gozassem (SANT'ANNA, 1986, p. 78-79).

Torna-se visível, a partir do exposto, a tentativa de Sant'Anna de trazer ao fio narrativo um típico chavão do romance sentimental - que conta com a estereotipada cena da descoberta da traição, seguida da trágica e honrosa vingança do traído - e imediatamente subvertê-lo de maneira lúdica através da figura fraca e cômica de Frederico Otávio. Ao expor a personagem ao ridículo de sentar-se impassível sobre as almofadas e esperar pacientemente que a namorada e o outro atingissem o orgasmo, Sant'Anna desconstrói o protótipo do herói folhetinesco, que coloca sua honra acima de qualquer outra coisa, transformando-o em um autêntico e patético fracassado sentimental.

Do mesmo modo se dá a subversão do clichê do marido traído. Ao invés de proporcionar a Francisco Moreira a oportunidade de encontrar, escondido sob as roupas do armário, o semblante descarado do amante da esposa - quadro próprio do discurso dos *best-sellers* -, o narrador de *Amazona* faz com que a própria personagem entre em cena expondo-se ao ridículo de conscientemente cogitar tal hipótese, típica do estereotipado mundo das narrativas folhetinescas. Não satisfeito em apenas recuperar o clichê, Sant'Anna propõe-se a acentuar suas principais características de modo a escarnecer abertamente delas:

Moreira retornou ao quarto com uma ideia fixa: o armário. Dispunha-se a enfrentar qualquer homem que ali estivesse escondido, junto com a mulher. E chegou a desejar, de fato ver o francês, para que a sua fúria explodisse como um raio numa tempestade encruada. Mas, ao abrir a porta, o que o Moreira viu no armário não foi bem o francês, mas tão-somente a mulher. Não em carne e osso, mas através dos luminosos espectros que emitiam os seus vestidos, aureolados por uma fragrância inconfundível. E a consciência pungente de sua perda abateu-se brutalmente sobre ele (SANT'ANNA, 1986, p. 93-94).

A seguir, brincando com as próprias expectativas geradas pelo típico discurso folhetinesco, a narrativa incumbe-se de ironicamente “adiantar” ao leitor a não-concretização do esperado clichê do suicídio ao substituí-lo sem grandes delongas por uma ereção completamente atípica para a habitual atmosfera dos *best-sellers*. Cego de ódio ao descobrir-se traído, Moreira retorna ao apartamento com o intuito de encontrar a esposa e o amante e

descontar em ambos sua fúria contida. Deparando-se tão somente com o vazio, o caminho da fuga altera-se, de maneira ligeiramente abrupta, da possibilidade trágica de um suicídio para um erotismo banal e desenfreado que, alguns parágrafos adiante, culmina na festiva transa entre o sôfrego Moreira e a servil empregada:

Francisco Moreira suave e, aos arrancos, livrou-se do paletó, a gravata, a roupa toda. Estava acometido de uma tremenda ereção, porém levantou-se de um salto e dirigiu-se nu ao banheiro, sem preocupar-se que a empregada pudesse vê-lo.

Não, o bancário não abriu o gás. Ficou por longo tempo debaixo do chuveiro, deixando que a água fria o purificasse da poeira, do sangue e da lama de um dia acidentado. Ao enxugar-se, a ereção não havia cedido (SANT'ANNA, 1986, p.94, grifo nosso).

Ao lançar em meio à narração da cena a aparentemente despreziosa explicação: “Não, o bancário não abriu o gás”, o narrador de *Amazona* consegue não só recuperar na escritura o típico contexto folhetinesco como subvertê-lo no exato momento em que rompe com a esperada tragicidade da cena.

A exploração, pela própria ficção, da construção de coincidências narrativas improváveis também é apresentada de maneira irônica e trocista por Sérgio Sant'Anna. Tal aspecto pode ser evidenciado na passagem que trata do encontro de Francisco Moreira com a estranha mulher que vira apenas uma vez na vida e com a qual veio casualmente a deparar-se algum tempo depois. Ao oferecer ao leitor a possibilidade deste se conscientizar do caráter deliberado e intencional da arquitetura narrativa, o narrador de *Amazona* acaba colocando em jogo, da maneira mais lúdica possível, a própria aplicabilidade do *acaso*, tão caro ao mundo dos folhetins, na estrutura ficcional:

[...] ele simplesmente fora à Ópera, evento onde, nos romances antigos, costumavam-se iniciar grandes casos de amor. [...] havendo comprado um lugar ao acaso, no segundo balcão, teve a agradável surpresa de sentar-se ao lado da distinta mulher que ele notara na bilheteria do teatro, pela manhã.

Ora, dirão: isso é coincidência demais. Nem tanto, pois o fato do Moreira sentar-se justo ao lado da mulher que ele timidamente desejara, na rua, não é uma hipótese estatisticamente mais implausível do que, na mortal maratona de espermatozoides, numa noite de inverno, em Juiz de Fora, ruma (*sic*) ao útero de sua mãe, ter sido precisamente ele, Francisco Moreira, o vencedor. O que, numa analogia otimista, transforma a todos nós, os que conseguimos nascer, em bravos conquistadores (SANT'ANNA, 1986, p. 148).

Da mesma forma, o narrador graceja dos orgasmos perfeitos relatados nos livros e filmes com intuito puramente sensacionalista: “E depois de um orgasmo perfeitamente sincronizado – o que geralmente só acontece nos livros e filmes – caiu cada um para um lado, transpondo o muro que separa o sono da consciência” (SANT'ANNA, 1996, p. 147).

O capítulo 26, intitulado *Esclarecimentos*, parece operar nesse mesmo sentido. Fazendo referência ao estilo exacerbadamente minucioso e repetitivo dos discursos de matriz folhetinesca, o narrador de *Amazona* abandona o fio narrativo que vinha delineando até então - e que culmina com o assassinato de Jean -, a fim de organizar um capítulo especial, à parte do desenrolar da historieta, capaz de oferecer ao leitor *explicações* acerca de fatos narrativos possivelmente ainda obscuros.

Assim, o que se vê no último capítulo da primeira parte da novela é uma espécie de congelamento narrativo. O narrador abandona a narração acerca da série de acontecimentos que culminaram no assassinato do francês e dá abertura à segunda parte da novela proporcionando ao leitor *esclarecimentos* acerca do que se vinha narrando até então: “O que nem Jean nem os *agentes da Lei* sabiam é que um daqueles negativos não mais se encontrava no estúdio. Tinha sido expropriado, dias atrás, pela Organização dos Bancários Anarquistas” (SANT’ANNA, 1986, p. 129, grifo do autor). Mais adiante, no capítulo 28, *Mais esclarecimentos* emergem à superfície do texto. O capítulo assim inicia: “O que Sílvia Avelar não sabia era que, durante a sua ausência, a foto em seu poder fora temporariamente expropriada pelo marido. Não que ele vivesse fuçando a vida da mulher, até pelo contrário: Antônio Augusto não queria encontrar nenhum pretexto para o divórcio” (SANT’ANNA, 1986, p. 140-141).

Se mostrou-se absolutamente comum à estrutura discursiva dos velhos folhetins oitocentistas trazer em uma ligeira nota de rodapé aquilo que a narrativa não dava mais conta de dizer por ela mesma (ECO, 1990, p. 196), em *Amazona*, Sant’Anna parece ironicamente recuperar tal subterfúgio ao situar esses *esclarecimentos* justamente ao término da primeira parte da novela. Ao invés de gradativamente inseri-los dentro das próprias unidades de leitura do texto, Sant’Anna recupera o antiquíssimo recurso da nota de rodapé, que, na narrativa em questão, transforma-se em um capítulo inteiro, a fim de satirizar essa recorrente e incansável necessidade que o *best-seller* tem de deixar tudo absolutamente bem explicado a seu leitor, conseguindo assim evidenciar, através do ato de recuperar e simultaneamente transformar uma estrutura absolutamente recorrente, o caráter primário de uma técnica narrativa “que não tem domínio sobre um mundo que lhe escapa” (ECO, 1990, p. 196). Entretanto, se outrora o intuito era evitar que o leitor se perdesse em meio ao intrincado fio discursivo, abandonando com isso a leitura do texto²⁰, na reutilização que Sant’Anna faz do procedimento, o objetivo é escarnecer do artifício a partir da utilização do próprio artifício. Nesse caso, a ironia vem não

²⁰ “O autor lembra o que já foi dito, de medo que o público já se tenha esquecido, e estabelece tarde demais o que ainda não disse, porque não se pode tudo dizer [...]” (ECO, 1990, p. 196).

de fora, através do comentário, mas do núcleo do próprio discurso, que satiriza a si mesmo dentro de sua própria estrutura.

De igual modo, dá-se a configuração do capítulo que antecipa o fechamento da novela. Intitulado *Destinos*, o capítulo 48 conta com um relato sucinto acerca da sorte que coube a cada uma das personagens que povoou a narrativa. O final não poderia configurar-se de modo mais típico, visto que é característico da ficção de matriz folhetinesca dar um encaminhamento absolutamente explícito a *todos* os protagonistas da narrativa: no *best-seller*, não cabem finais em aberto: o que interessa é a plena compreensão e satisfação do leitor, que clama por códigos determinados e previsíveis de organização discursiva do texto.

Assim, partindo desse estereótipo, Sérgio Sant'Anna parece querer, em *Amazona*, provocar seu leitor ao oferecer-lhe um capítulo que brinca explicitamente com a estrutura padronizada e rigidamente fechada das ficções de entretenimento. Parágrafo após parágrafo, os destinos das principais personagens vão se delineando, ao mesmo tempo que deixam no leitor a sensação de que tudo se solucionou da melhor maneira possível. O texto, entretanto, não se encerra da maneira esperada, e o leitor é surpreendido, ao fim, por um capítulo que rompe com a estrutura tradicionalmente fechada dos *best-sellers* ao apresentar-se como um verdadeiro roteiro cinematográfico.

A partir de tais exemplos, nota-se claramente a preocupação da narrativa em desmontar aos olhos do leitor os verdadeiros e quase sempre simplórios arranjos textuais do discurso tipicamente folhetinesco, desvelando em muitos momentos seu verdadeiro modo estereotipado de se constituir enquanto ficção. Observa-se, pois, que Sérgio Sant'Anna compõe *Amazona* utilizando-se não só de uma organização discursiva em muitos aspectos semelhante a dos *best-sellers*, mas também de todo um imaginário estereotipado que vem sendo veiculado anos a fio por esse gênero discursivo que teve sua origem nos *roman-feuilleton* oitocentistas. Trabalhando em um processo de resignificação do previamente já inscrito no imaginário social, *Amazona* opera o tempo inteiro com estratégias discursivas estéticas que simultaneamente se aproximam e se distanciam da linguagem midiática/massiva que pretende imitar.

Desse modo, uma análise mais atenta do texto permite que se perceba em *Amazona* uma tentativa de (des)ajustamento das estratégias serializantes dessa literatura dita de massa, incorporadas que são à narrativa na forma do pastiche. A novela, nesse sentido, ao mesmo tempo que apresenta as particularidades estruturais de um discurso outro, as desestabiliza a partir de um processo irônico que aponta autoconscientemente para os próprios artificios e contradições que lhe são inerentes.

Enquanto pastiche de tais procedimentos discursivos, o texto funciona, assim, como crítica velada e desconstrução dos próprios elementos que são simulados. Todo o jogo lúdico construído por Sant'Anna está, pois, intrinsecamente envolvido com a seriedade do propósito, que visa alçar a narrativa a um movimento de reflexão que atinja o próprio fazer literário, suas convenções e seus limites. A narrativa, em sua superficialidade, busca assumir a aparência de um típico discurso folhetinesco, mas essa impressão primária dilui-se gradualmente a partir da instauração do riso enquanto elemento dessacralizador, de desconstrução.

Há um resgate do típico discurso folhetinesco, mas há também, como uma via de mão dupla, a reelaboração crítica desse mesmo discurso, e é esse movimento flutuante, de aproximação e distanciamento, que rege toda a construção da narrativa: simula-se, de maneira lúdico-crítica, o discurso folhetinesco tradicional. *Amazona* busca recuperar a estrutura do *best-seller* a fim de incorporá-lo a seu discurso e mimetizá-lo, ressignificando-o.

Tal propósito torna absolutamente natural a *Amazona* a recuperação e a satírica destruição, pela própria narrativa-simulacro, dos protocolos ficcionais caracteristicamente folhetinescos, que passam a ser substituídos por outros, regidos pelas normas do pastiche enquanto técnica narrativa. Afinal, se a obra tem por objetivo representar um mundo já representado - o *best-seller* - e, a partir dessa representação, apresentar a ela mesma em sua materialidade, é necessário que, antes de tudo, adapte sua linguagem e suas estratégias narrativas à lógica do próprio referente, o discurso folhetinesco que vai operar como simulacro do folhetim.

Os códigos literários, nesse sentido, não mais aparecem na narrativa em sua forma tradicional, mas em uma convivência bastante pacífica com códigos outros, os códigos do referente que pretende representar/apresentar. A narrativa, pois, ao mostrar-se como um todo heterogêneo que permite o imbricamento de dois modos de produção cultural que em princípio - segundo o cânone ocidental moderno - não deviam mesclar-se (a arte literária e a arte massiva), constitui-se a partir de uma linguagem essencialmente impura.

Ao buscar a simulação do próprio folhetim enquanto discurso linguístico, a obra de Sant'Anna acaba por submeter-se às leis que regem esse mundo da cultura massiva, leis essas que evidentemente operam de modo distinto das suas. *Amazona* faz uso, assim, da própria linguagem do folhetim a fim de representá-lo/imitá-lo na narrativa. Internalizando a lógica do imaginário estereotipado veiculado pelos *mass media*, esvaziada de qualquer pretensão metafísica, *Amazona* constitui-se enquanto representação "contaminada" de um mundo que ele próprio já não é mais puro, constituído que está por simulacros de todas as espécies. A narrativa-simulacro não almeja nada além disso: despreocupada em desvelar a verdade última

do mundo e do homem, contenta-se em compor simulações e forjar efeitos de sentido que possam ser revalorados quando reinseridos em distintos contextos.

Assim, *Amazona*, ao lançar ao leitor indícios de leitura que o impelem a perceber sua forte tendência reciclante e a construir sentidos a partir dela, configura sua identidade miscigenada e flutuante à medida que privilegia o *pastiche* enquanto principal técnica narrativa empregada na organização do texto. A incorporação de tal técnica à tessitura da narrativa de segunda mão permite não só recuperar e evocar, como também ressignificar determinados modelos de leitura já legitimados por outro contexto de produção. Tais modelos de leitura passam, assim, a ser *simulados e reconfigurados* na narrativa de modo a oferecerem ao leitor a sensação de uma verdadeira *presença textual*.

É assim que a opção por determinado modo de organização narrativa possibilita à novela de Sant'Anna não somente fazer menção aos discursos que intenta reutilizar, mas realmente emergi-los à própria superfície textual, materializando, através de seus próprios e específicos meios, algo que não é de sua autêntica natureza. A inter-relação com outros discursos e mídias dá-se, pois, de maneira absolutamente distinta da convencional. Tematizando, evocando ou até mesmo imitando elementos estruturais de outros modos de produção convencionalmente distintos, *Amazona*, através do uso de códigos e técnicas narrativos que não lhe são natos, corrobora seu caráter “como se”, ao sugerir ao leitor a concretização do *gestus* imitado na própria estrutura da narrativa.

Desse modo, a técnica do *pastiche* utilizada por Sérgio Sant'Anna em *Amazona* potencializa aquilo que se poderia denominar *travestimento narrativo*: incorpora-se à escritura determinada *roupagem* de modo a causar em quem lê a sensação de que a narrativa é verdadeiramente aquilo que, no entanto, apenas *simula* ser. Desse modo, a própria escritura acaba provocando sobre si mesma uma verdadeira confusão identitária, já que esconde sua autêntica face ao buscar configurar-se *enquanto aquilo que não é* e erigir-se a partir da artificialidade de seu referente. No entanto, se os traços estruturais imitados atuam como simulacros quase perfeitos de modelos narrativos potencialmente reais, os traços operacionais responsáveis pela *funcionalidade* de tais simulações primam por *desviar-se*, parcial ou inteiramente, da proposta pioneira que deu origem a esses modelos. Desse modo, se *Amazona* apresenta-se ao leitor enquanto típica novela, também é possível que se perceba, por outro lado, uma estrutura narrativa que tende em muitos aspectos para o gênero romance, levando-se em consideração sua abertura ao contágio dos mais diversos sistemas discursivos.

3.1.2 O “como se” do *gestus* cinematográfico

Ao particularizar-se pela consciência de seu caráter dialógico - entendendo-se aqui por dialogismo esse conjunto de vozes simultâneas que atuam em um mesmo espaço discursivo -, o romance enquanto gênero configura-se como um autêntico *microcosmo de linguagens* (BAKHTIN, 1992).

Gênero por se constituir, e ainda inacabado, o romance erigiu seus pilares dentro da história da literatura como o único discurso a tecer sua identidade fora dos rígidos limites dos demais gêneros, apresentando como principal característica sua plasticidade formal. Em outras palavras, o gênero romance tomou sua verdadeira forma - se assim se pode dizer - através de uma extraordinária capacidade de compartilhar sua estrutura literária com os mais díspares sistemas discursivos da esfera social: “a ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas” (BAKHTIN, 1998, p. 397).

Se, conforme Mikhail Bakhtin, o estilo do romance é precisamente sua ausência de estilo, e sua linguagem uma diversidade social de linguagens, a própria natureza do gênero admite, sem restrições, a incorporação ilimitada a seu bojo dos mais diversos fragmentos discursivos, consolidando-o, pois, como o “único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos” (BAKHTIN, 1998, p. 398). Absorvendo elementos dos mais diversos sistemas sociais ao longo de sua trajetória, o romance abraçou em sua composição discursos provenientes tanto do âmbito literário quanto do extraliterário: a oralidade, a música, a poesia, o teatro, as artes plásticas, o discurso historiográfico e filosófico, a biografia e a autobiografia, a confissão, o diário e as cartas, chegando mesmo a compartilhar - isso contemporaneamente - seu território sempre tão maleável também com os discursos massivos, o jornal, os anúncios publicitários, a fotografia, o cinema, a televisão e a *internet*.

Tantos são os discursos com os quais o romance vem estabelecendo contato desde seu nascimento, que, não raro - justamente pela natureza aberta desse gênero inacabado -, tais discursos acabam, com o passar do tempo, por perder o seu caráter originalmente extraliterário, tendendo, pela naturalidade de sua inserção, a serem lidos como parte característica do gênero romanesco que os absorveu. Nesses casos,

[...] alguns gêneros especiais chegam a determinar a estrutura do conjunto, criando variantes particulares do gênero romanesco: a confissão, o relato de viagens, a

biografia, as cartas, entre outros. Todos eles podem não apenas ser introduzidos no romance enquanto elemento estrutural básico, mas também determinar a forma do romance como um todo. É o caso do romance-confissão, do romance-diário, do romance epistolar, etc. A essas categorias apontadas por Bakhtin, poderíamos acrescentar os cine-romances de Alain Robbe-Grillet e de Marguerite Duras, bem como o romance-teatro de Sérgio Sant'Anna (*A Tragédia Brasileira*) e o romance-ensaio-roteiro de Márcio Souza, *Operação Silêncio* (VIEIRA, 2008, p. 113-114).

Mostram-se assim infinitas a riqueza e variedade dos gêneros discursivos os quais o romance integra a seu *cosmos*, já que, segundo Bakhtin (1992), esse repertório de gêneros vai, com o passar do tempo, diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera social se desenvolve e fica mais complexa. Desse modo, é na absorção e incorporação à sua estrutura - como gênero primário que é - de uma heterogeneidade de gêneros ditos secundários retirados dos mais variados contextos que o romance se caracteriza enquanto gênero *por se constituir*.

Nesse sentido, se o romance, sob muitos aspectos, recorreu inúmeras vezes às camadas não literárias da literatura popular a fim de incorporá-las à sua órbita e alargar suas fronteiras (BAKHTIN, 1992), não se mostra equivocado afirmar que, contemporaneamente, é o contexto midiático que passa a ser absorvido em todos os sentidos e formas por esse gênero literário em eterna configuração. É assim, pois, que as mais diversas mídias passam, já nas décadas finais do século XX, a ser agregadas e imitadas dentro do *cosmos* romanescos de modo a configurar categorias de representação até então inimagináveis para a história da literatura ocidental. (Auto)crítico por natureza, o romance erige sua individualidade ao “parodia[r] os outros gêneros (justamente como gêneros), revela[r] o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina[r] alguns gêneros e integra[r] outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom” (BAKHTIN, 1998, p. 399).

Se em *Amazona* torna-se clara a tentativa, por parte de Sérgio Sant'Anna, de configurar uma novela que se comporta e, em muitos aspectos, imita os típicos discursos de matriz folhetinesca, também é possível que se observe, durante todo o percurso da narrativa, a incorporação ao texto de instâncias discursivas diretamente provenientes do âmbito cinematográfico. Nesse viés, mostram-se interessantes as palavras de André Soares Vieira em *Escrituras do visual*, quando comenta a inversão proposta por Sergio Wolf no que diz respeito às possíveis interferências da produção cinematográfica sobre a escritura literária:

Em sua obra *Cine y literatura: ritos de pasage*, Sergio Wolf propõe uma inversão da doxa segundo a qual a literatura estaria na base das origens do cinema. Do mesmo modo como se afirma perigosamente que certos textos parecem ter nascido para converter-se em películas, ou que têm um potencial cinematográfico, também pode-se pensar o raciocínio inverso, interrogando-nos sobre a possibilidade de certa

literatura ter nascido como efeito da linguagem cinematográfica (VIEIRA, 2007a, p. 151).

Desse modo, se do início ao fim *Amazona* se configura como um simulacro quase perfeito do tradicional *best-seller*, não são raros, por outro lado, momentos em que o texto assume uma feição caracteristicamente fílmica: a narrativa, ao admitir o estilo particular de uma escritura marcada em todos os sentidos pela Sétima Arte, torna visível ao leitor a onipresença da técnica cinematográfica influenciando e interferindo diretamente no modo pelo qual a linguagem literária se constrói no texto.

Desde o princípio, já se percebe em *Amazona* uma tentativa deliberada de fazer com que o texto abandone por vezes o seu caráter marcadamente folhetinesco - a bem dizer, superficial e esquemático em muitos aspectos - e insurja como uma narrativa potencialmente caleidoscópica, através da clara e constante alusão não só ao imaginário, mas também aos recursos técnicos de uma mídia essencialmente distinta da sua. O cinema opera, assim, de modo a integrar e potencializar a linguagem literária, já que, ao promover efeitos fílmicos, fornece ao texto recursos outros, que não são, ou ao menos não eram até então, característicos da linguagem literária. Tais efeitos, bastante peculiares, fazem com que a narrativa se comporte de maneira absolutamente anticonvencional, já que

Sem dúvida o cinema trouxe consigo uma nova forma de ver o mundo que se encontrava já em embrião nas tentativas de renovação do romance durante a segunda metade do século XIX. Sabemos como, sob a influência de Bergson e Dostoiévski, entre outros, se acelerou a evolução tendente a uma depreciação dos sistemas de análise em benefício de uma percepção imediata e sintética do real visando permanecer fiel à dinâmica do tempo vivido. Em busca dessa fidelidade era de prever que a prosa romanesca herdada da lógica cartesiana ficaria sem fôlego por um tempo e que se faria sentir de forma cada vez mais premente a necessidade de uma nova linguagem apta a traduzir a fluidez efêmera das aparências. (CLERC, 2004, p.288-289).

Assim, ao incorporar o ritmo cinematográfico à estrutura de uma narrativa que tinha tudo para se passar por mais um típico *best-seller*, Sant'Anna não só inova a paisagem literária de um período marcado pela ditadura militar, como trabalha com afinco pela total dissolução das fronteiras entre a linguagem literária e as chamadas linguagens audiovisuais. E tudo isso em um momento que parece ser o ápice de um longo e irreversível processo “de estreitamento das relações entre a palavra e a imagem”, processo esse que “justificou em larga medida o advento de uma sociedade reconhecida como a civilização da imagem” (VIEIRA, 2007a, p. 11).

A análise de *Amazona* que de ora em diante será desenvolvida norteia-se fundamentalmente pela observação do modo como a máquina cinema atua na narrativa de

maneira a influenciar boa parte de sua organização discursiva, marcando a construção de narrador, personagens, tempo e espaço na obra santianiana. A presença do cinema no cerne do texto será destacada levando-se em consideração dois dos seus principais aspectos: sua força imagética e sua estrutura fragmentária.

3.1.2.1 O cinema enquanto imaginário coletivo

É notório o fato de que, a partir da década de 50 do século XX, foi o cinema norte-americano quem alcançou a primazia mundial naquilo que hoje se denomina Sétima Arte, ocupando e impregnando o espaço da imaginação coletiva mundial na medida em que passou a organizar e modelar formas superficiais de comportamento. Substituindo o olhar do indivíduo por um mundo em conformidade com os seus desejos (BAZIN, 1958), o cinema norte-americano surgiu como uma tentativa de oferecer a um público sedento de emoções uma forma de entretenimento que atuasse de modo a compensar a insipidez de existências absolutamente medianas, disponibilizando a elas, de modo artificial, uma espécie de “harmonia orquestral, que a vida não possuía” (SANT’ANNA, 1986, p. 61).

Propondo diversão e entretenimento ao invés de considerações estéticas ou filosóficas, lidando com a camada mais simples dos sentimentos humanos, estabelecendo um ritmo narrativo condizente com a extrema rapidez da vida contemporânea, este cinema acabou por tornar-se a fábrica de ilusões do século XX. Filmes de ação, de aventura, de terror, romances, comédias e filmes infantis passaram assim com muita naturalidade a constituir um variado *menu* oferecido aos espectadores de todo o planeta.

Nesse sentido, desde que o cinema se tornou um hábito de lazer para o público de massa, foram os filmes norte-americanos os que se alçaram à preferência mundial nas salas de exibição, divulgando comportamentos, valores e hábitos de consumo próprios de um modo de vida tornado ideal. O maior exemplo dessa disseminação acrítica de valores que a mídia tem por intuito universalizar reside na capacidade extraordinária que essa indústria mantém até hoje, e a cada dia com mais intensidade, de transformar seus atores e atrizes *hollywoodianos* em verdadeiros mitos universais:

[...] as imagens se aproximam do real, ideais tornam-se modelos, que incitam a uma certa práxis... Um gigantesco impulso do imaginário em direção ao real tende a propor *mitos* de auto-realização, *heróis* modelos, uma ideologia e receitas práticas

para a vida privada. Se considerarmos que, de hoje em diante, o homem das sociedades ocidentais orienta cada vez mais suas preocupações para o bem-estar e o *standing* por um lado, o amor e a felicidade por outro lado, a cultura de massa fornece os mitos condutores das aspirações privadas da coletividade (MORIN, 1977, p. 90, grifo do autor).

Tendo em vista os contornos desse cenário, não se torna difícil perceber o quanto o imaginário urbano contemporâneo encontra-se indissolúvelmente vinculado a um arquivo coletivo de imagens cinematográficas – por extensão, visuais – pertencentes a essa cultura de massa. Se o real viu-se permanentemente invadido pelo “virtual”, aquilo que por convenção durante tanto tempo denominou-se realidade veio pouco a pouco adquirindo as nuances de uma genuína ficção e perdendo cada vez mais seu espaço para essa gama de imagens veiculadas em ritmo frenético por um sistema midiático absolutamente imponente.

A literatura produzida a partir das décadas finais do século XX conseguiu captar de modo muito sintomático todo esse momento de massificação cultural que veio assolar o cotidiano do sujeito contemporâneo. Desse modo, o primeiro passo dado por essa nova literatura foi no intuito não só de renovar as desgastadas formas literárias, que já não davam conta de representar uma realidade cada vez menos “real”, mas também de enxergar com novos olhos a avassaladora presença da mídia no modo de vida contemporâneo. Sendo assim, o intento desse conjunto de novos escritores passou a ser não mais rejeitar ou depreciar todo esse aparato midiático em expansão, mas, pelo contrário, valorizá-lo, reaproveitá-lo e incorporá-lo à estrutura literária, transfigurando as tradicionais e totalizantes narrativas modernas em exercícios experimentais que cada vez mais contavam com a presença e a força do sistema midiático em sua organização estrutural:

Pode-se afirmar que o estruturante básico da pós-modernidade cultural é a indústria cultural, centrada sobretudo na incontrolada proliferação da imagem, elemento constitutivo inescapável da maneira de hoje perceber e representar o mundo. Esse novo horizonte tecno-cultural com certeza é responsável por alterações sensíveis nas formas de percepção, nas maneiras de ver, sentir e, conseqüentemente, representar o mundo [...] (PELLEGRINI, 1994, p. 50).

A maneira de se conceber as personagens ficcionais foi um dos primeiros aspectos a serem observados por tais escritores no que diz respeito ao modo de organização dessas novas narrativas. Afinal, serão os sujeitos do final do século XX ainda os mesmos retratados pela literatura moderna de um Balzac, de um Flaubert ou até mesmo de um Proust? Como construir seres ficcionais condizentes com a nova realidade em emergência, que já não se comportam mais como legítimos sujeitos romanescos, heróis problemáticos em contínuo conflito com o seu tempo? Como representá-los literariamente de modo a fazer jus a seu

caráter extremamente despersonalizado, autômato e fragmentário? Observe-se, a título de análise, o parágrafo que dá abertura ao texto de *Amazona*:

O marido, com a boca cheia de croquete, continuava a dizer babaquices na roda do Secretário-Geral. O Secretário-Geral era a mais alta autoridade presente e se colocara estrategicamente sob o lustre da sala. Havia uma auréola de luz pairando sobre o Secretário-Geral, como se ele estivesse na televisão (SANT'ANNA, 1986, p. 9, grifo nosso).

No fragmento acima transcrito, tanto a figura de Francisco Moreira, o marido de Dionísia, quanto a do Secretário-Geral são trazidas à cena pelo narrador em posições que permitem deixar à mostra a natureza absolutamente espetacular de seus caracteres. Prevendo um olhar público que as avalia continuamente, as personagens comportam-se a todo instante como se fossem participantes de um programa televisivo: suas palavras são milimetricamente medidas e seus gestos perseguem sempre uma premeditada *mise-en-scène*, o que acaba por fazer com que assumam sem constrangimento algum a condição de *objetos a serem olhados*.

Tornam-se corriqueiras, pois, no texto de Sant'Anna, cenas como a acima transposta, nas quais as personagens não mais se apresentam ao leitor como autênticos sujeitos individuais, mas comportam-se como meras representações de modelos sociais amplamente disseminados pela mídia. Vivem assim em uma eterna necessidade de serem vistos, de desempenharem papéis e de manterem-se em disponibilidade: “Pegou distraidamente uma taça de champanha e por um momento *deixou-se ficar sozinha no meio da sala, gozando da sua disponibilidade*” (SANT'ANNA, 1986, p. 9, grifo nosso).

Ao buscar a representação de sujeitos que vivem em contínuo espetáculo, *Amazona* conta com um elenco de personagens absolutamente destituídas de aprofundamento psicológico, meros receptáculos humanos que constroem sua identidade única e exclusivamente através da assimilação e do acúmulo dos mais variados clichês. De acordo com Maria Isaura Pereira Rodrigues,

Com a desagregação do eu, a subjetividade passa a se formar de fora para dentro e não de dentro para fora como ocorre no romance de introspecção. O sujeito aparece apenas como uma junção de signos externos: vai incorporando papéis e acaba por se tornar um acúmulo de clichês (RODRIGUES, 2000, p. 188).

Desse modo, o que se torna regra do início ao fim na narrativa de Sant'Anna é a completa ausência de qualquer procedimento narrativo que objetive analisar os meandros da subjetividade das personagens. Entretanto, se em *Amazona* a interioridade dos seres ficcionais não é desnudada ao leitor, isso ocorre não por uma escolha deliberada da instância narrante, mas tão somente por não haver interioridade alguma a ser desvelada: ao lidar com

personagens destituídas de espessura, privadas de sua condição de *persona* e reduzidas à categoria banal dos simulacros, a narrativa termina ela própria por des-realizar-se e adquirir as nuances de uma autêntica representação.

Já desde a abertura da narrativa, percebe-se, pois, de maneira contundente, o contorno que Sérgio Sant’Anna busca imprimir a cada uma das personagens de seu texto. Se na narrativa moderna o leitor depara-se com um sujeito burguês único e individual, que acredita poder construir sua experiência de vida numa certa totalidade - e o humanismo liberal deu sustentação filosófica a essa crença -, a personagem das narrativas pós-modernas é um sujeito que vive indefinidamente à deriva: não sabendo ao certo quem é, já que não possui uma identidade una, resta-lhe apenas a livre apreciação de modelos imagéticos retirados dos mais díspares contextos sociais, modelos esses aos quais busca assemelhar-se e conformar-se.

Mostrando-se plenamente integradas à hiper-realidade trazida à tona pela sociedade pós-industrial, tais personagens acabam por comportar-se, enfim, tal qual vedetes de um grande espetáculo: “A condição de vedete é a especialização do *viver aparente*, o objeto da identificação com a vida aparente sem profundidade, que deve compensar as infinitas subdivisões das especializações produtivas efetivamente vividas” (DEBORD, 2002, p. 40, grifo do autor).

Exacerbadamente desindividualizadas, as personagens santanianas não contam com experiências nem histórias pessoais a serem compartilhadas, assumindo-se do início ao fim apenas como “um feixe de presentes, uma coleção de percepções e estilhaços de memórias, sem unidade e continuidade” (RODRIGUES, 2000, p. 217). Em *Amazona*, tudo se exhibe, pois, como espetáculo e o relacionamento interpessoal adquire os contornos de uma representação, na medida em que as personagens exibem sua existência apenas enquanto atores a simular papéis:

“Você sabe onde está o futuro do nosso negócio?”, perguntou o Sr. Oscar Goldstein. O fotógrafo de olhos azuis fez que não, com a cabeça, *tentando aparentar um interesse servil.*

[...]

“Vou lhe dar uma pista. Sabe onde os nossos concorrentes estão querendo chegar?”

“Mais ou menos”, disse o fotógrafo, acendendo um cigarro *para que em sua fisionomia não transparecesse qualquer cinismo.*

O Sr. Oscar Goldstein deu um soco na mesa, *não totalmente para descarregar sua ira, mas porque tal gesto lhe parecia impregnado de uma certa nobreza empresarial. No fundo, ele estava até satisfeito por ministrar algumas lições professorais ao fotógrafo.*

[...]

O Sr. Oscar Goldstein fez uma pausa teatral e recostou-se em sua cadeira de espaldar. Sua mesa ficava sobre um estrado, de modo que ele, mesmo sendo um homem baixo, sempre se elevava alguns centímetros acima do seu interlocutor. Mais alto do que Goldstein só retrato do General Presidente da República, que ostentava lá de cima algo parecido com um sorriso. (SANT'ANNA, 1986, p. 33-34, grifo nosso).

A impressão que se passa ao leitor, pois, é a de que este está a acompanhar não a trajetória de sujeitos ficcionais reais, mas a de um grupo de atores a gravar cenas de um filme qualquer:

O agente do espetáculo posto em cena como vedete é o contrário do indivíduo, o inimigo do indivíduo, tanto em si próprio como, evidentemente, nos outros. Passando no espetáculo como modelo de identificação, renunciou a toda a qualidade autônoma, para ele próprio se identificar com a lei geral da obediência ao curso das coisas (DEBORD, 2002, p. 40-41).

Esse procedimento de espetacularizar as personagens leva não só o leitor a se posicionar como um espectador frente à contínua *mise-en-scène* que se desenvolve, mas acaba por tornar as próprias personagens espectadoras umas das outras: “Como um homem moderno, estava apto o Moreira a deixar a esposa em paz com seu novo namorado e, diante da ascensão de Dionísia, dispunha-se a tornar-se um simples espectador” (SANT'ANNA, 1986, p. 151).

É evidente, pois, em *Amazona*, a tentativa de Sant'Anna de “encaixar” em meio à narrativa como um todo cenas impregnadas de carga dramática, que levam o leitor a abandonar o realismo quase fotográfico das clássicas narrativas modernas e perceber as personagens exatamente como aquilo que são: personagens (de um livro? de uma peça teatral? de um filme? de um filme a ser representado em um livro?) a simular papéis cuidadosamente assimilados de um *script* qualquer. A representação evidencia-se, assim, no cerne da própria representação:

Antônio Augusto entrou. *Vinha pálido e teatral*, trazendo no bolso o mesmo revólver que Sílvia levava ao estúdio de Jean. Fora o próprio banqueiro quem sugerira isso, como alternativa à viagem a New York. “*Não precisa nem pôr balas*”, ele acrescentara, “*é só para intimidar.*”

Pertencia o banqueiro a uma geração em que os maridos traídos ficavam putos de verdade. E por isso não desprezava a hipótese de que Antônio Augusto viesse com o revólver carregado. Tanto é que, *como um bom estrategista, tinha também uma alternativa* para o caso desta hipótese se concretizar até às suas últimas consequências: tiros.

Poria ele então a mão no ombro do genro, desarmando-o docemente, após dizer que aquilo “era legítima defesa da honra e que qualquer Júri decente o absolveria. [...] E depois ele se abraçaria em prantos ao corpo de Sílvia, gritando para que toda a casa ouvisse: “Minha filhinha, mataram minha filhinha.”

Achava o banqueiro que até se comoveria de verdade, mesmo tendo Sílvia se afastado do bom caminho, tornando-se uma inimiga da família [...] (SANT'ANNA, 1986, p. 186-187, grifo nosso).

Essa avassaladora ficcionalização do real, que faz com que as personagens de *Amazona* comportem-se como legítimos atores de si mesmos, incontestavelmente leva a narrativa a construir seres ficcionais que vivem seus dias em busca de situações que permitam a qualquer preço a superexposição de sua figura. A aura quase midiática que envolve cada uma das personagens é, pois, responsável por fazer com que todas elas carreguem consigo traços exacerbadamente exibicionistas, que põem em destaque o imenso prazer de ser olhado e de figurar como objeto de adoração:

Só que, uma vez trajada à fantasia, Doris acabou por vesti-la também interiormente. Olhou-se no espelho e sentiu um vago tesão, ainda sem um objeto definido além dela mesma, Doris.

Ao ver-se cara a cara com Jean, um objeto para este tesão configurou-se naturalmente e ela pensou em unir o útil ao agradável. Antes de revelar o real objetivo de sua visita, se fingiria mesmo de modelo, despindo-se *narcisiticamente diante do francês* e depois, se possível, comendo-o (SANT'ANNA, 1986, p. 129, grifo nosso).

Tremenda surpresa. Preparada para uma série de recriminações, até violentas, Dionísia ouviu o Moreira dizer calmamente que passara ali para arrumar suas próprias malas. E mais: que ele liberava a mulher de qualquer compromisso, já que estava entrando em outra.

A reação imediata de Dionísia foi esta: arrancou toda a sua roupa e pôs-se a mexer no armário, de modo que o Moreira podia vê-la dos ângulos mais interessantes (SANT'ANNA, 1986, p. 148, grifo nosso).

Acariciando, sem qualquer disfarce, os seios de Dionísia, era como se Sílvia investigasse a si mesma no corpo da outra e, nele, se aproximasse do fotógrafo. Sempre a intrigara o brilho nos olhares masculinos diante daquelas duas peças redondinhas de carne, que tanto ela como Dionísia traziam tão bem constituídas. *E quantas vezes Sílvia se entregara a um homem apenas por isso: para expor-se e avaliar a cobiça sensual que despertava* (SANT'ANNA, 1986, p. 105, grifo nosso).

A esse respeito comenta Luis Alberto Brandão Santos:

O olhar proporciona dois tipos de prazer: o de quem olha, o de quem é olhado. Para aqueles que olham, pode haver uma forma peculiar de deleite: o *voyeurismo*. O prazer do *voyeur* não se extrai, simplesmente, da qualidade do objeto observado, mas de certas condições da própria ação de observar. De maneira análoga, para aqueles que são olhados, também pode haver uma felicidade especial. Trata-se do prazer de posar, de fazer-se imagem a partir da consciência de ser olhado (SANTOS, 2000, p. 45).

Esse prazer de ser olhado e de figurar como espetáculo acaba por fazer com que os sempre tão rígidos limites entre o público e o privado venham a ser constantemente transpostos em *Amazona*, na medida em que o que passa a adquirir valor é não o ato em si,

mas a *performance* realizada durante esse mesmo ato: “Ele só pensava em tirar sua roupa e a dela e treparem ali mesmo no sofá, diante da televisão. As figuras e as vozes no vídeo o excitavam, pois era como se as outras pessoas os observassem durante o ato sexual” (SANT’ANNA, 1986, p. 25).

Tendo isso em vista, torna-se natural a *Amazona* que o fascínio com a própria imagem apresente-se como o ponto fulcral da constituição de cada uma dessas personagens, visto que toda a força de seu caráter reside no grau de veneração que elas conseguem despertar em si mesmas ou em seus “espectadores”:

Quanto a Dionísia, enquanto por sua vez revelava ao marido os pormenores de sua trajetória recente e outros pormenores, dissipando com isso o ligeiro despeito que sentira por Violeta, tinha diante de si, prostrado, um insuspeitadamente novo Moreira, sem as mesquinhasias habituais dos homens traídos. *E novamente ela pôde sentir a alegria de expor-se ao olhar de um estranho – enfeixando nele todos os estranhos – o que a elevava um degrau a mais na sua ascensão rumo ao altar onde o objeto de adoração seria ela própria* (SANT’ANNA, 1986, p. 152, grifo nosso).

[...] Com o fotógrafo de olhos azuis, no estúdio, ela acabara de ver pela vigésima vez suas fotos na revista *Flagrante*. Havia se excitado tanto vendo a si mesma em todas as poses, que ao fotógrafo não foi preciso qualquer preliminar para deitá-la na cama e conduzi-la a um gozo perfeito. *Estava apaixonada por si mesma e sua imagem* (SANT’ANNA, 1986, p. 69, grifo nosso).

Desse modo, se a força do imagético e o valor de exposição figuram em *Amazona* como elemento central a conduzir por inteiro o desenvolvimento da narrativa, parece cabível afirmar que todo o vigor das personagens encontra-se centrado na imagem que cada uma delas erige para si própria e para os demais. São as representações construídas por elas - e para elas - que configuram, desse modo, toda a sua identidade, tão móvel e fluida quanto a de seres de papel que o autor, imaginariamente, compõe e decompõe a seu bel-prazer. *Amazona*, mais do que uma mulher, é uma obra-prima, resultado dos processos criativos de Jean Valjean, o fotógrafo que deu contornos ficcionais a uma mulher de carne e osso:

Naquela tarde, Dionísia percorrera toda uma gama de sentimentos e transformações, como se não houvesse decorrido apenas algumas horas e sim vários anos. Da confusa timidez inicial ela não passara imediatamente à descoberta do desejo adúltero, mas ao deslumbramento com o próprio corpo que, para desabrochar, necessitava de uma testemunha que lhe servisse de espelho. *E o interesse evidente que o profissional mostrou em seu trabalho, a compô-la e decompô-la de todas as formas – ao mesmo tempo que não se aproveitava, como homem, da situação – acabou por dar a Dionísia completa confiança em si* (SANT’ANNA, 1986, p. 47, grifo nosso).

À medida, porém, que o papel secava, aquela mulher ia adquirindo um contorno vivo e definido, como se nascesse ali diante de Jean. Com o coração disparado, ele viu formar-se progressivamente diante dos seus olhos, emaranhada e penetrada em todos os poros pela água em cachoeira, uma mulher no instante exato em que gozava sobre um homem (SANT’ANNA, 1986, p. 50, grifo nosso).

Amazona, a personagem central da narrativa, não passa assim de uma imagem construída pelas lentes criativas de um fotógrafo. Toda a sua individualidade, toda a força de seu caráter encontra-se, pois, centrada naquilo que a mídia compôs em seu nome para figurar como objeto de exposição. Com efeito, não é gratuito o fato de que é justamente em um espaço público cercado por câmeras de filmagem e *spotlights* que Dionísia atinge seu clímax enquanto personagem, desencarnando-se definitivamente da mulher real para transformar-se no símbolo nacional:

O próximo lance dessa jogadora foi o seguinte: rasgando a parte superior do vestido, Dionísia exibiu para todo o povo, em praça pública, as marcas do seu sofrimento e sua paixão.

Desencarnava-se ela, definitivamente, de Dionísia para encarnar-se na Amazona (SANT'ANNA, 1986, p. 175).

Esse total abandono do elemento humano em prol do inusitado poder do imagético acaba por colocar em evidência na narrativa o próprio apagamento do real. As imagens, ao adquirirem uma espécie de supervida, sobrepõem-se e transcendem a própria realidade:

E quando Jean deu por si estava de pau duro dentro do carro, num contraste com as duas lágrimas que se formavam em seus olhos. E ele não saberia explicar se elas se deviam à consciência subitamente ampliada de uma grande perda *ou se a alegria de saber-se existente para além do espaço do próprio corpo, o que era uma forma de perenidade, ao menos enquanto a ele sobrevivesse Dionísia, a produzi-lo em imagens da memória ou do sonho* (SANT'ANNA, 1986, p. 122, grifo nosso).

O poder que a narrativa confere à imagem é tanto que em determinado momento o fotógrafo chega mesmo a cogitar a hipótese de uma inversão referencial. A realidade perde sua natureza “real” na medida em que o imaginário a contamina a ponto de tomar o seu lugar:

E no momento em que se desatava aquele feixe de nervos igual a um polvo constituído por duas mulheres, ele olhou não mais para elas e sim para os reflexos dourados que projetavam, em duplo, nos óculos escuros que o francês largara sobre a mesa.

E Jean se perguntou se não poderiam ser estes reflexos a realidade e, as mulheres, a projeção desta? E, por fim, percebeu que aquelas imagens femininas nas lentes – não corrompidas por sua materialização numa obra – eram, na verdade, a obra máxima dele, Jean (SANT'ANNA, 1986, p. 108).

Outro ponto interessante a ser observado diz respeito ao modo como as personagens de *Amazona* apreendem e dão forma e sentido ao mundo à sua volta. Se nas narrativas modernas o mundo empírico podia ser assimilado pelos sujeitos em seu estado puro, imediato, na narrativa de Sant'Anna, por sua vez, a apreensão do real não consegue esquivar-se do crivo

de um aparato tecnológico imponente, que se apresenta como um autêntico mediador das relações entre esses sujeitos e o mundo em que vivem. O resultado dessas interferências acaba por colocar em evidência o fato hoje inegável “de que não há compartimentos estanques entre realidade e imaginário, e que ambos podem interpenetrar-se ao ponto de deixarem de ser diferenciáveis” (CLERC, 2004, p. 317).

No excerto transcrito abaixo, torna-se evidente o intuito de Sant’Anna de exibir os processos mentais de Dionísia sendo bruscamente entrecortados por uma gama de imagens tipicamente cinematográficas, que não somente se mesclam, mas realmente configuram a sua construção particular do mundo. Afinal, “ao transformar a natureza e a função do visual na nossa sociedade e na nossa cultura, as imagens industriais parecem ter ressonâncias profundas na forma como o homem contemporâneo se situa relativamente ao mundo e descreve as suas relações com o real e o imaginário” (CLERC, 2004, p. 287-288). Perceba-se:

Era uma noite clara, de lua cheia, e do carro se descortinavam as ondas espumantes batendo nos rochedos. Com medo, Dionísia viu a si própria lá embaixo, com um filete de sangue a escorrer pela testa. Ela viu seu corpo lindo, praticamente intacto, reverberando ao luar: aqueles seios magníficos, as coxas grossas e musculosas e a penugem do sexo a oferecer-se à multidão que se comprimia lá em cima, na amurada, os carros parados em fila, num engarrafamento que se estenderia do Túnel do Joá à Avenida Delfim Moreira. E Dionísia sentiu aquele arrepio de desejo e medo, de quando nos projetamos num acontecimento de violência e sexo. *Parecia até um filme* (SANT’ANNA, 1986, p. 14, grifo nosso).

É perceptível, pois, em *Amazona*, o quanto as personagens acabam tornando-se escravas desse universo social fantasmagórico que tenta desesperadamente ler-se “através das formas imaginárias que inventou” (CLERC, 2004, p. 308). É somente quando construída na esteira dessas imagens industrializadas que a realidade finalmente adquire forma e sentido aos olhos desses sujeitos, num movimento em que “a experiência já só tem existência se atestada pelas imagens que retiramos dela” (CLERC, 2004, p. 319):

Também *como uma página de revista colorida*, a Baía de Guanabara se estendia diante de Francisco Moreira, o marido de Dionísia (SANT’ANNA, 1986, p. 51, grifo nosso).

“Quando vi você ali quase nua, com aqueles óculos escuros, não sei como Jean não aproveitou para fotografá-la. Daria um efeito interessantíssimo. *Não sei por que, me lembrei de um filme de ficção científica.*” (SANT’ANNA, 1986, p. 103, grifo nosso).

E existirá mesmo um inferno, cheio de fogo, torturas, gritos lancinantes, ranger de dentes, *como nas gravuras do livro Novíssimos*, utilizado na instrução religiosa do menino Francisco Moreira em Minas Gerais? (SANT’ANNA, 1986, p. 113, grifo nosso).

O chefe também farejou perigo, mas uma de suas deficiências, enquanto profissional, era não conseguir reprimir *um certo humor policialesco assimilado de livros americanos* (SANT’ANNA, 1986, p. 161, grifo nosso).

Num contexto sócio-cultural no qual a experiência que se tem do mundo acabou tornando-se cada vez mais indireta, mediada por imagens provenientes de contextos sociais diretamente vinculados a uma cultura das mídias, o texto de *Amazona* surge, pois, como uma proposta de escrita que busca do início ao fim romper os sempre bem estabelecidos liames entre a palavra e a imagem na tentativa de configurar uma narrativa essencialmente visual, que busca “dizer a imagem na sua ausência” (CLERC, 2004, p. 304). Com esse intuito, não só o leitor é levado pela instância narrante a processar a verbalidade das palavras do modo mais imagético possível, como também as próprias personagens são apresentadas a pensar e organizar o mundo através de fotogramas:

Numa deformação profissional, Jean muitas vezes dispensava as palavras, para pensar por uma sucessão associativa de fotos. E no momento mesmo em que sorria, passavam-lhe pela cabeça imagens do Aldásio de bunda de fora e brandindo o seu espadim numa sugestão auto-ameaçadora.

“No que depender desses caras eles abrem as pernas do nosso próprio país”, acrescentara mentalmente, desta vez em palavras, como numa legenda [...] (SANT’ANNA, 1986, p. 38).

Os olhos fixos no teto, Frederico projetava no vazio a imagem de si próprio, mas como um feto enrugado e gosmento a escorregar de uma caverna peluda e ensanguentada para um espaço habitado por repulsivas criaturas dotadas quase que apenas de órgãos sexuais e excretoras [...], mas que, durante o dia, deviam disfarçar-se em idiotas engravatados e suarentos a batalharem seu pão no meio de cidades torridamente ensolaradas, nem que para isso tivessem que atirar-se uns contra os outros como porcos num chiqueiro exíguo, apenas com o objetivo de sobreviverem mais e mais (SANT’ANNA, 1986, p. 80).

E àquele orgasmo do Moreira [...] não foi estranha a sucessão de imagens-relâmpago que sintonizavam desde provincianas cozinhas, onde cozinheiras pretas debruçavam seus seios sobre fogueiras de lenha em que se preparavam mingaus, até gravuras engorduradas de folhinhas tentando inutilmente reproduzir campos nevados de uma Europa ancestral. No meio disso tudo, fotogramas de memórias, com índias, crucifixos, canções de ninar, matas peludas, cobras venenosas, demoninhos de chifres, cheiro de manga com leite, trovões bíblicos, tempestades [...] (SANT’ANNA, 1986, p. 96).

Se a influência que o cinema exerce na tessitura de *Amazona* pode ser afirmada através da análise da ofuscante carga imagética que entorna a construção de todo o universo narrativo santaniiano, o mesmo se pode vislumbrar quando observada a técnica compositiva empregada na organização discursiva do texto.

3.1.2.2 O cinema enquanto técnica compositiva

Priorizando uma escrita que tende em muitos aspectos para a realização fílmica, na medida em que faz emergir à estrutura discursiva procedimentos técnicos característicos da Sétima Arte, *Amazona* busca construir-se enquanto narrativa-simulacro através de recursos criativos qualificados como o próprio fundamento da linguagem cinematográfica.

Nesse sentido, ao fazer operar no discurso literário técnicas narrativas recuperadas de uma arte proveniente do âmbito massivo, a escrita de *Amazona* passa a se constituir de modo genuinamente *intermedial*, já que consegue de maneira bastante inovadora *entrecruzar* diferentes mídias em um mesmo e único espaço discursivo.

Irina Rajewsky, em estudo sobre os pontos de contágio entre a arte literária e outras mídias, faz uso do termo *intermedialidade* a fim de designar todos aqueles fenômenos que lidam de maneira imediata com a superposição de fronteiras *entre diferentes mídias*, tomando-o como uma categoria crítica para a análise concreta de textos ou produtos midiáticos específicos (RAJEWSKY, 2006). Dentro dessa categoria geral, a autora ainda distingue três subcategorias individuais, dentre as quais se dá destaque aqui a de intermedialidade enquanto *referências intermidiáticas*. Segundo a autora, a noção de intermedialidade enquanto referências intermidiáticas abrange a evocação ou imitação, dentro do *cosmos* discursivo, de elementos ou estruturas característicos de um sistema midiático convencionalmente diverso através do uso de seus próprios meios específicos de mídia. Tal proposta de análise pode ser significativamente aplicada à escritura de Sant'Anna quando atestada a extraordinária energia essencialmente cinematográfica que circula por entre os fios narrativos de *Amazona*.

O primeiro aspecto que permite destacar o caráter intrinsecamente cinematográfico da novela santaniana diz respeito à extrema valorização que se dá ao presente narrativo. Com efeito, sabe-se que o cinema, tendo em vista o seu caráter essencialmente imagético, não conta, como as mídias verbais, por exemplo, com o auxílio dos tempos gramaticais (presente, passado e futuro) para precisar se determinada ação é anterior, posterior ou contemporânea ao ato da narração. Tal fato explica-se especificamente em razão da natureza da imagem, que somente exhibe sua existência no presente perceptivo de seus espectadores:

[...] uma coisa é indicar a anterioridade ou a posterioridade de um acontecimento em relação a outro, e outra é contar uma ação no presente ou no passado. Portanto, podemos dizer que, embora o cinema utilize certos procedimentos para indicar as

“voltas no tempo” [...], cada segmento da narrativa, uma vez situado na série cronológica, sempre é contado no presente (CHION, 1989, p. 131).

Assim, se nas narrativas modernas o pretérito sempre figurou como o tempo verbal característico da composição discursiva, na novela de Sant’Anna o presente da diegese passa, em determinados momentos, a ser priorizado em todos os seus aspectos, impregnando a escritura de uma espécie de atemporalidade que tende a fazer do leitor um genuíno *espectador* da história contada. Desse modo, se a imagem filmica só pode ser apreendida em seu presente, necessitando das contínuas intervenções do leitor para adquirir um referencial autenticamente cronológico, o mesmo se dá com a novela de Sant’Anna, que não raras vezes desprende-se da tradicional narração no pretérito para fazer emergir à superfície textual situações narrativas capazes de tornar o leitor um contemporâneo da diegese. Em outros casos, o tempo verbal utilizado na narração continua sendo o pretérito, mas tais verbos passam agora a ser acompanhados por advérbios de tempo que eles próprios acabam por presentificar a ação aos olhos do leitor:

Mas *hoje* Dionísia estava puta demais para levar isso em consideração, pois o marido a interceptara no momento exato em que ela entrava em sintonia com o fotógrafo de olhos azuis (SANT’ANNA, 1986, p. 10, grifo nosso).

O rádio tocava *agora* uma música de Roberto Carlos e o marido só não punha as mãos nas coxas de Dionísia porque não podia ceder, explorando mais um pouco um possível remorso da mulher, por causa do comportamento dela na festa (SANT’ANNA, 1986, p. 16, grifo nosso).

O fato é que, *neste momento*, o bondinho de Santa Teresa passava sobre os Arcos da Lapa e o que prevaleceu dentro de Fred foi o artista (SANT’ANNA, 1986, p. 81, grifo nosso).

A constância de tal procedimento discursivo, ao impelir o leitor a adentrar o próprio âmbito diegético, oferecendo-lhe a sensação de apreender os acontecimentos narrativos no momento exato em que estes são “mostrados” pela instância narrante, acaba por colocá-lo em posição similar a de um *observador*. Agora, mais do que nunca, o leitor é convocado a dividir com o narrador a responsabilidade por preencher os brancos do texto, dando forma e significação a algo que antes era de quase inteira responsabilidade daquele que narra: “A vontade de tornar o leitor contemporâneo da diegese, como sucede com a imagem, destrói toda a possibilidade de distanciamento enunciativo e a presença explicativa do narrador apaga-se diante da atividade interpretativa do narratário” (CLERC, 2004, p. 305).

Aproveitando-se da pretensa neutralidade de um olhar-câmera, o narrador de *Amazona* abstém-se de demonstrar ou explicar qualquer evento narrativo, dedicando-se quase que

exclusivamente a *mostrar* através de simulacros fílmicos aquilo que está a “registrar” em imagens:

Depois de haver passado, como quase todos os mortais, a maior parte de sua existência na vã expectativa de um acontecimento maior e definitivo que justificasse esta mesma existência, Dona Rita um dia se dera conta de que o único objetivo da vida era vivê-la – e plenamente – a cada momento. E como se a compensar os anos todos de desperdício, ela vivia agora cada um desses momentos em vários níveis superpostos e simultâneos.

Neste preciso instante, por exemplo: enquanto o prazer a ia absorvendo, aos poucos, ela estava absolutamente atenta não só à presença do parceiro, sob seu corpo, como também tinha integral consciência das palavras que Frederico Otávio, entre suspiros e gemidos, ia pronunciando [...] (SANT’ANNA, 1986, p. 75, grifo nosso).

Torna-se clara a percepção, a partir do fragmento transcrito, do quanto o narrador santaniano opera em diversos momentos o rechaço da clássica narração, posicionando-se diante do mundo de maneira absolutamente diversa da tradicional. Tal fato só vem a confirmar o quanto a emergência dos *mass media* em uma sociedade pós-industrial acabou por alterar significativamente o modo de se perceber e dar forma aos eventos do mundo. Mais do que novas histórias para serem narradas, o cinema ofereceu à literatura *novas formas* de se narrar essas mesmas histórias (CLERC, 2004).

Deixando de verdadeiramente *narrar* as realidades que se lhe apresentam à vista, o narrador de *Amazona*, com a neutralidade de uma câmera fria, dispõe-se apenas a “reproduzir” imagens talvez aleatoriamente captadas. A sensação que se tem durante a leitura é a de que o narrador encontra-se a deambular pelo universo tornado representação, com uma câmera em mãos, *no exato instante em que os acontecimentos se sucedem*, de modo a quase reproduzi-los em tempo real ao seu leitor-espectador. Aparentemente, não há intromissão da instância narrante sobre aquilo que se narra e, como consequência, quaisquer mecanismos de introspecção não se materializam como possibilidade. O registro atém-se única e exclusivamente ao âmbito do que pode ser visível e “captável”, já que o narrador não colhe sua ação da experiência, mas sim da observação daquilo que se lhe apresenta como imagem:

Tomemos como amostra este casal, *agora*, num dos poucos apartamentos que se iluminam na madrugada de Niterói, cidade cuja maior atração, dizem, é o belo panorama que daí se tem do Rio de Janeiro.

Na medida em que eles vão entrando dentro de casa, *vão também despindo*, junto com os trajes, os artificios que, como num baile de máscaras, tiveram de usar durante a noite, mesmo levando-se em conta o comportamento não-convencional de Dionísia em alguns momentos da festa.

[...]

Mas *hoje*, depois de uma longa festa e de um trajeto noturno da Barra da Tijuca até Niterói, eles *estão* cansados demais até para brigar. O marido deverá estar no Banco às nove e meia da manhã e, fora isso, é sempre mais vantajoso manter aquele comportamento altivo, de censura silenciosa, que todos nós, os que já fomos casados, conhecemos bem.

[...]

Deitado na cama, depois de ter tirado os sapatos e afrouxado o cinto da calça, o marido *fuma* um cigarro e *observa* Dionísia através da porta entreaberta do banheiro (SANT'ANNA, 1986, p. 18- 19, grifo nosso).

Silviano Santiago (2002), em texto sobre o narrador pós-moderno, trata justamente dessa problemática ao afirmar a natureza *voyeurística* desses novos narradores:

O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante (SANTIAGO, 2002, p. 45).

Nessa perspectiva, ao ser organizado por um autêntico *voyeur*, o universo narrado exhibe sua existência em Sant'Anna não através da experiência direta do narrador, mas como o “puro em si”, informação absolutamente extrínseca em relação à vida daquele que narra. A figura do narrador-espectador constrói-se assim pela simples “captação” do alhures, assimilada através do olhar que se lança na direção de ações realmente vividas ou meramente representadas. Essa natureza observadora atribuída à instância narrante acaba por levá-la a identificar-se com o outro extremo da criação literária: o leitor. Não são raros, por essa razão, momentos narrativos em que o *eu* do narrador e o *eu* do leitor acabam fundindo-se em prol do olhar que toma a mesma direção (“Nós”). É o caso do capítulo que busca simular o ensaio fotográfico da Amazona:

Depois, o que *vemos* é o mesmo tálburi, dentro do qual, semi-oculta por um leque, Dionísia observa a paisagem com olhos tristes [...]. E eis que já *avancamos* no tempo, à medida que *penetramos* fotograficamente no Bairro do Catete, as cercanias da Glória, que para um observador mais imaginativo contêm um leve toque de Montmartre (SANT'ANNA, 1986, p. 44, grifo nosso).

Como consequência direta desse narrador que intenta apresentar-se como um mero observador neutro, corroborando a impossibilidade de um olhar distanciador em relação aos eventos que são narrados, tem-se a recusa da lógica das causas e dos efeitos que tradicionalmente orientou - sobretudo na estética realista - a organização narrativa literária. De um modo que em nada se assemelha à habitual linearidade dos discursos de matriz folhetinesca, a narrativa de *Amazona* conta com frequentes idas e vindas na cronologia, que

não só fragmentam o discurso, tornando-o descontínuo, como o dotam de uma maleabilidade característica dos artifícios de montagem das produções cinematográficas.

Com efeito, considerada a condição necessária e suficiente da instauração estética do cinema, a montagem cinematográfica designa “a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 2003, p. 132). Assim, se, de acordo com Marcel Martin, o cinema tornou-se arte no dia em que se aprendeu a juntar, cortando e colando, fragmentos inicialmente separados no momento da filmagem, é nítida a recuperação em Sant’Anna de operações narrativas diretamente vinculadas ao recurso técnico da montagem cinematográfica.

Tal perspectiva pode ser evidenciada no fragmento narrativo que se segue. Após situar o leitor na cena em que Dionísia e o marido encontram-se na festa oferecida por Sílvia Avelar em seu apartamento, dando início à narração da desconfortável situação na qual se encontra a Amazona diante dos ataques da rival, o narrador opera uma espécie de congelamento cênico e retrocede a ação aos momentos que antecedem a festa, quando Sílvia Avelar arquiteta seu plano para diminuir Dionísia aos olhos do fotógrafo francês. A transição de uma situação diegética a outra se dá do seguinte modo:

Aquele fim resumido de um caso que Dionísia esperava contar em detalhes resumia também o que se passava dentro dela. Ela teve vontade de afundar na cadeira, sumir, morrer. Ela não tinha coragem, principalmente, de encarar o marido que, lá da varanda, observava a cena.

No entanto tudo havia começado tão bem.

Na véspera, o marido chegara eufórico em casa, completamente esquecido do ressentimento da noite da festa (SANT’ANNA, 1986, p. 23, grifo nosso).

A seguir, dando continuidade ao procedimento de recuar temporalmente os eventos narrativos, o narrador de *Amazona* desvia também espacialmente o foco da narração, transferindo a ação antes centrada no apartamento de Dionísia para aquele habitado pelo ardiloso casal formado por Sílvia Avelar e Antônio Augusto. Observe-se:

Mas noutra apartamento – justamente o da festa – outra pessoa estivera simultaneamente preocupada, na antevéspera, com o fotógrafo de olhos azuis e Dionísia. Era Sílvia Avelar, a filha do banqueiro, que também se aconchegara ao marido de um modo pouco habitual (SANT’ANNA, 1986, p. 23-24).

O que se mostra interessante em tal procedimento é que o retroceder da ação, que permite ao narrador tornar explícitos ao leitor os eventos que deram existência ao episódio da festa, não se dá em decorrência de lembranças que irrompem à mente de quaisquer personagens envolvidas na cena. A particularidade do recurso reside, assim, não no *flashback*

em si mesmo, amplamente utilizado como estratégia narrativa em toda a história da literatura ocidental, mas na instância narrativa que o materializa no discurso: o narrador.

O procedimento narrativo exibe-se, nesse sentido, como produto único e exclusivo da *manipulação* de um narrador que joga com os acontecimentos e as situações diegéticas tal qual um editor cinematográfico que a seu bel-prazer seleciona de maneira absolutamente fragmentária imagens gravadas em uma câmera qualquer. Está-se, pois, diante de um caso de recuperação explícita da técnica da montagem invertida, que no cinema caracteriza “as montagens que subvertem a ordem cronológica [...], indo e voltando livremente do presente ao passado” (MARTIN, 2003, p. 155). O trabalho desse narrador reside, pois, em selecionar, organizar e compor situações discursivas de modo a causar no leitor a sensação de que a obra se configura a partir de uma colagem de cenas narrativas que não obedece a qualquer espécie de cronologia. Essa subversão cronológica certamente vem afetar a sequência dos acontecimentos, que

deixa de ser diretamente temporal para tornar-se *causal*, o que vale dizer que a montagem se baseia na transição ao passado pelo enunciado das causas dos fatos presentes: a sucessão dos acontecimentos segundo sua causalidade lógica é assim respeitada, mas a cronologia estrita é rompida e reestruturada [...] (MARTIN, 2003, p. 235, grifo do autor).

Após dois *flashbacks* em sequência, que criam no texto uma temporalidade autônoma, o narrador finalmente retoma a ação primeira do ponto exato em que esta havia sido interrompida: “O plano de Sílvia, a filha do banqueiro, para destruir Dionísia, talvez houvesse dado certo, não fosse Carlinhos, o Esteta” (SANT’ANNA, 1986, p. 25).

Essas recorrentes inversões e encaixes característicos das produções cinematográficas também podem ser evidenciados nas cenas narrativas que encerram a primeira parte da novela.

Ao final do capítulo 22, intitulado *Deus*, após algumas reflexões filosóficas de natureza metafísica - que servem de mote para a narração do trágico fim do amante de Dionísia e Sílvia -, o narrador de *Amazona* revela abruptamente ao leitor, de modo absolutamente nu e cru e sem maiores delongas, o assassinato do fotógrafo de olhos azuis. O capítulo 23, por sua vez, ao invés de dar prosseguimento à historietta do ponto mesmo onde havia sido interrompida no capítulo anterior – narrando, por exemplo, as consequências resultantes do homicídio do francês –, congela a imagem no momento exato em que esta exibia o cadáver de Jean sendo incendiado por seus atroz assassinos. O que se oferece ao leitor em seu lugar são as cenas *imediatamente anteriores* ao fim do fotógrafo Jean. O passado é introduzido na sequência discursiva pela simples junção de dois planos, como se

ambos estivessem no mesmo nível de realidade. O trabalho interpretativo, que busca alinhar os colapsos temporais, fica assim mais uma vez a cargo do leitor:

Fora sorridente que o fotógrafo abrisse a porta do estúdio, sem ao menos perguntar quem batia. Estava tão beatificado pelas demonstrações de amor dos últimos dias que esperava ver entrar, de surpresa, às onze horas da noite, uma de suas duas amantes.

Levou, literalmente, um soco na boca do estômago (SANT'ANNA, 1986, p. 114).

Em seguida, após narrar em detalhes toda a sequência de fatos que levou o fotógrafo a seus últimos momentos em vida, o narrador de *Amazona*, já no capítulo 29, retrocede novamente a ação para os acontecimentos anteriores ao assassinato do francês. A diferença é que, dessa vez, transfere o foco da narração não para Jean, mas, sucessivamente, para Sílvia Avelar e Dionísia Moreira, suas amantes:

Quanto ao francês, talvez ele não tivesse se *fodido* nessa mesma noite caso Sílvia Avelar não fosse obrigada a conjugar novamente este verbo, *foder*, só que em outro tempo: o *presente imediatíssimo*. Não que ela não quisesse conjugá-lo, até pelo contrário: ela o queria e muito, mas em outro lugar (o estúdio), tempo (o *futuro próximo*) e pessoa (o francês) (SANT'ANNA, 1986, p. 145, grifo do autor).

Como todos sabem, não houve *amanhã* para o francês. Mas talvez ele não tivesse se fodido naquela noite, caso também Dionísia pudesse corresponder a seus desejos e ir até o estúdio, servindo-lhe de escudo e testemunha. Mas não pôde. Porque no momento em que passava em casa para pegar umas roupas, encontrou-se com o marido, a quem não via desde que fora exposta nua em todas as bancas do País (SANT'ANNA, 1986, p. 147, grifo do autor).

Aqui é possível que se perceba com bastante nitidez a recuperação que Sant'Anna faz do artifício cinematográfico denominado *montagem alternada*. Designando uma montagem por paralelismo, baseada na *contemporaneidade estrita* de duas (ou várias) ações, a montagem alternada tem por intuito a criação de planos narrativos que causem no espectador a impressão de que as ações exibidas estão se dando de modo perfeitamente sincronizado (MARTIN, 2003). No exemplo acima, a cena narrativa tecida por Sant'Anna busca mostrar alternadamente o que se sucede com as três personagens que formam o triângulo amoroso de *Amazona* momentos antes da execução daquele que representa a base desse mesmo triângulo: Jean Valjean, o “fotógrafo francês de olhos azuis”. Tal recurso, segundo Martin (2003), operando a alternância de ações que sincronicamente são contemporâneas entre si, é capaz de exprimir uma espécie de fusão dramática entre dois ou mais personagens dentro do mesmo curso fatal dos acontecimentos, fazendo, no caso, com que três linhas distintas de ação passem a coexistir potencialmente na narrativa.

O que se observa, pois, na cena transcrita acima é uma clara tentativa, por parte de Sant'Anna, de dispor ao leitor, tal qual se ele estivesse frente a uma tela de cinema, uma sequência de planos narrativos consecutivos que causem no leitor a sensação de uma contínua movimentação temporal. É o arranjo discursivo dado aos fatos pelo narrador que permite ao leitor a visualização de três situações narrativas distintas ocorridas de modo simultâneo momentos antes do assassinato do fotógrafo. Não podendo causar imagetivamente esse efeito em seu leitor, já que não dispõe dos meios característicos do cinema, *Amazona* faz uso de seus próprios meios, verbais, para simular efeitos que só o cinema conseguiria realizar em toda a sua potencialidade: simula-se o *gestus* cinematográfico.

Note-se agora a peculiar organização discursiva do capítulo 27, intitulado *Conversações*. Apresentando o furtivo encontro entre Sílvia Avelar e Carlos Alberto Bandeira, o qual objetivava chantagear a filha do banqueiro por conta do negativo que continha imagens comprometedoras da bela nos braços da Amazona, o capítulo tem início com a conversação, em uma das esquinas do Leblon, entre ambas as personagens:

“Trouxe o dinheiro?”, perguntou Bandeira, olhando nervosamente para os lados.

“Está aqui”, disse Sílvia, apontando para a bolsa: “E o negativo?”

“Aqui”, falou Bandeira, mostrando uma pasta de papelão dentro de uma sacola (SANT'ANNA, 1986, p. 133).

A seguir, o narrador retira Carlos e Sílvia do ambiente público e os transfere diretamente para um motel da região da Barra, local escolhido em comum acordo por ambas as personagens para dar prosseguimento às negociações. A primeira fala da nova cena é de Sílvia Avelar: “Olha, cara, eu estou pouco me importando que você mostre essa foto pra todo mundo. Por mim pode até pôr na primeira página do *Jornal do Brasil*. Você tem esses dez milhões aí para me comer, se me der umas informações” (SANT'ANNA, 1986, p. 135).

Da forma como a cena tem início, a impressão que se passa ao leitor é de que as primeiras palavras proferidas por Sílvia no motel foram as acima transcritas, já que não há indicação alguma, por parte do narrador, de qualquer espécie de retrocesso ou avanço temporal na narrativa. Na medida, entretanto, que o leitor continua a leitura do texto e avança cerca de uma página, acaba por deparar-se exatamente com a mesma fala anteriormente já proferida por Sílvia, dando-se conta, então, de que outras falas, dispostas pelo narrador em ordem não linear, já haviam sido trocadas por ambas as personagens. Observe-se a cena:

Em cima da mesinha, agora esquecido, o negativo. Algum tempo antes ele fora examinado contra a luz, como exigira Sílvia na rua. Só que ali no quarto, curiosamente, a iniciativa partira do sociólogo.

“Aí está o seu negativo”, ele *havia dito*, suspendendo-o diante do abajur. Para vê-lo, Sílvia tinha de chegar bem perto de Bandeira.

“Gostaria de ver o *original*”, ele disse, olhando sem disfarce para o corpo de Sílvia. Aquela situação excitava incrivelmente Bandeira, que há muito se tornara um entediado sexual, necessitando de emoções cada vez mais fortes para ligar-se.

“Tudo bem”, ela disse, desafiadoramente, começando a desabotoar a roupa: “Agora passe-me o negativo.”

Foi neste momento que o sociólogo sentindo-se extremamente confiante, resolveu dar uma de durão:

“Um momentinho, o dinheiro.”

Sílvia meteu a mão na bolsa e atirou as notas em cima da cama, como se o outro fosse uma puta escrachada. E depois, num gesto quase brutal, arrancou toda a roupa e deitou-se.

Na verdade, tudo não passava de *mise-en-scène*. Sílvia queria estar exatamente naquela posição vantajosa – nua, oferecida – quando o chantagista contasse o dinheiro. Era uma questão de inverter as posições, como numa trepada em que os parceiros competem um com o outro.

“Não tem 50 milhões aí”, foi o que ele disse, depois de manusear algumas notas e antes dela, por sua vez, colocar tão categoricamente as cartas na mesa:

“Olha, cara, eu estou pouco me importando para que você mostre essa foto pra todo mundo. Por mim pode até pôr na primeira página do Jornal do Brasil. Você tem esses dez milhões aí para me comer, se me der umas informações” (SANT’ANNA, 1986, p. 136, grifo nosso).

No fragmento, a opção pela locução verbal *havia dito* no lugar do verbo *disse* já é suficiente para denotar o fato de que a respectiva fala de Bandeira, bem como todas as outras narradas posteriormente, já haviam sido proferidas pelas personagens *antes* de Sílvia Avelar lançar sua contraproposta ao sociólogo. A seguir, a exclamação do sociólogo de que a quantia disponibilizada por Sílvia (dez milhões) não confere com a solicitada por Bandeira na chantagem (cinquenta milhões), somada à imediata reprodução *ipsis litteris* da fala que dá abertura ao subcapítulo, só vem a confirmar ao leitor o jogo realizado pelo narrador entre presente e passado narrativos.

O recurso de retomar em momentos discursivos distintos uma mesma e única cena, como é o caso do fragmento acima transcrito, materializa em muitos aspectos aquilo que a linguagem cinematográfica denomina as diversas *tomadas* de uma mesma cena. Na gravação de um filme, é comum que uma mesma ação venha a ser encenada e captada pela câmera de filmagem repetidas vezes, em enquadramentos e angulações distintos, a fim de que se possa chegar àquela mais perfeita, a que será, enfim, utilizada na versão que irá às telas. A recuperação de tal procedimento na narrativa santianiana parece, nesse sentido, vir para afirmar mais uma vez o colapso da continuidade, já que o tempo, “privado de sucessão, já não é um tempo que avança. É um presente que se reinventa incessantemente: repetido,

desdobrado, modificado, ele se desmente, não se acumula de modo a engendrar um passado, um sentido de ‘história’, como na narrativa clássica” (RODRIGUES, 2000, p. 213).

O momento em que a organização discursiva de *Amazona* apresenta-se mais interessante encontra-se, no entanto, na sequência narrativa que vai do capítulo 32 até o 36. O capítulo 32, que dá abertura a uma nova unidade de leitura, é todo ambientado no apartamento do fotógrafo Jean, no qual Dionísia e Sílvia são encontradas nuas, nos braços uma da outra, por agentes da Polícia Federal. O capítulo 33, por sua vez, dando sequência aos eventos narrados no capítulo anterior, mantém-se centrado na narração da conversa telefônica entre o Superintendente da Polícia Federal e o Secretário-Geral do Ministério da Justiça acerca do incidente ocorrido com as duas belas mulheres encontradas no apartamento do francês:

“Houve um probleminha no negócio do francês”, disse do outro lado da linha, timidamente, o Federal, esperando a bronca que viria a seguir, como de fato veio.

O sorriso do Secretário congelou-se em sua boca. O delicioso peixe, na mesa, não merecia tal interrupção.

“Mas que problema, meu Deus? Será que um homem ocupado não pode mais nem almoçar em paz?”

O Superintendente respirou fundo e falou rápida e mecanicamente, querendo livrar-se logo do que tinha a dizer:

“Foi encontrada no apartamento do francês a filha do banqueiro Oswaldo Avelar” (SANT’ANNA, 1986, p. 163).

O capítulo 34, entretanto, ao invés de seguir a ordenação temporal tradicional - que narraria os eventos *posteriores* à conversação telefônica entre o Superintendente e o Secretário-Geral -, *retrocede* a ação de modo a reproduzir o telefonema dado por um dos Agentes Federais ao seu superior *minutos antes* deste realizar a ligação, narrada no capítulo 33, ao Secretário-Geral. Em outras palavras: narra-se primeiramente o telefonema do Superintendente para o Secretário-Geral e somente depois o telefonema de um dos agentes para o Superintendente, embora este último seja cronologicamente *anterior* ao que aparece discursivamente em primeiro lugar:

“Exijo a presença dos seus superiores”, disse Sílvia Avelar. “Ou o senhor prefere que eu chame meu pai?”

Ele não teve remédio senão telefonar para o Superintendente da Polícia Federal, resignado quanto ao esporro que iria levar, como de fato levou.

“Vocês são burros ou apenas débeis mentais? Mando pegar um francês e me pescam duas mulheres. E ainda mais quem. Ainda mais quem. Vocês sabem o que isso significa para as suas carreiras, não sabem?” (SANT’ANNA, 1986, p. 165).

Avançando ao capítulo 35, o leitor depara-se novamente com o telefonema entre o Superintendente e o Secretário-Geral, já iniciado no capítulo 33:

“O pai dela já foi avisado?”, perguntou.

“Até agora parece que não”, disse o Superintendente.

“Bom, então deixa que eu mesmo falo com ele” (SANT’ANNA, 1986, p. 167).

O capítulo encerra com o término do telefonema e a chegada de Sílvia e Dionísia ao gabinete do Superintendente: “Quando as duas chegaram, em companhia dos agentes, ao gabinete do Superintendente da Polícia Federal, este sentiu, a princípio, um alívio: pelo menos estavam vestidas” (SANT’ANNA, 1986, p. 168).

O capítulo 36, entretanto, mais uma vez sofre um recuo temporal e centra a ação narrativa nos eventos imediatamente *anteriores* à chegada das duas mulheres à Polícia. Novamente, a opção pelo pretérito mais-que-perfeito denuncia a clara subversão da cronologia que se opera no fragmento:

“Se o senhor está duvidando que eles nos puseram nuas, é só dar um pulo aqui para ver.”

Fora uma das coisas que Sílvia Avelar *dissera*, pelo telefone, ao Superintendente da Polícia Federal no Rio de Janeiro.

[...]

“Minha senhora, por favor; a senhora vem aqui e apresenta a sua queixa. Podemos encaminhá-la a exame de corpo de delito... se a senhora quiser.”

[...]

“Está certo”, ela finalmente concedeu ao Superintendente da polícia Federal, depois de toda essa reflexão que, ao seu cérebro, não tomou mais do que um segundo: “Nós vamos nos vestir e daremos um pulo aí no Distrito.” (SANT’ANNA, 1986, p. 168-170, grifo nosso).

Ao término do capítulo, finalmente a ação retorna ao gabinete do Superintendente no qual se encontram as duas amantes do francês. A constatação é de Oswaldo Avelar: ““Ora, essas queimaduras não são tão graves assim”” (SANT’ANNA, 1986, p. 171).

A partir da disposição que o narrador dá aos eventos narrativos, de seu arranjo discursivo pouco habitual - que em muito lembra as técnicas cinematográficas do corte e da retomada - a narrativa de *Amazona* lida com uma categoria temporal bastante distinta daquelas tradicionalmente utilizadas pela literatura. O que se pode afirmar, pois, é que o tempo, antes o fluir contínuo e irreversível em direção a um fim, aparece na narrativa *manipulado* por uma instância narrante que o dispõe de modo absolutamente aleatório e fragmentado aos olhos do leitor. Os cortes funcionam, pois, para provocar a impressão de descontinuidade das imagens mostradas na “tela” do texto, correspondendo a uma mudança

de planos que, no caso em questão, está diretamente relacionada ao efeito que se busca causar no leitor-espectador: o da autonomia temporal das ações narradas.

A referência à técnica cinematográfica da montagem torna-se assim perfeitamente visível, já que

[...] diante desse sistema de referência fugaz e evanescente, mas ao mesmo tempo tirânico, que é o tempo, o homem dispõe pela primeira vez de um instrumento capaz de dominá-lo: a câmera pode, com efeito, tanto acelerar quanto retardar, inverter ou deter o movimento e, conseqüentemente, o tempo (MARTIN, 2003, p. 214).

Através da recuperação da técnica da montagem, Sant'Anna consegue, assim, em sua escritura, desordenar a cronologia e operar a pulverização da duração ao jogar com a intercalação de planos narrativos distintos, que acabam por concretizar uma verdadeira confusão entre presente e passado narrativos. Destronando os encadeamentos racionais em prol dos *efeitos formais*, o autor de *Amazona* acaba por dividir a ação narrativa desse pseudofolhetim em dezenas de “fragmentos coagulados arrancados ao tempo” (CLERC, 2004, p. 314), levando assim a escritura a “dizer” técnicas de cinema em forma de texto.

Se o narrador de *Amazona* apresenta-se, em diversos momentos narrativos, esfumado por trás de uma técnica compositiva estruturada no artifício da montagem, que justapõe fragmentos discursivos de forma muitas vezes aleatória, no capítulo final da novela, sua figura é absolutamente retirada de cena em prol da simulação de um roteiro cinematográfico fictício.

O roteiro, estrutura narrativa capaz de “prever” de certo modo a realização fílmica, embora tradicionalmente nunca tenha sido visto como uma forma acabada e, portanto, autônoma de linguagem, não logrou esquivar-se, contemporaneamente, de olhares menos preconceituosos, que viram nesse gênero discursivo algo muito além do seu caráter meramente utilitário (permitir a pré-visualização de um filme), possibilitando desse modo sua livre incorporação às malhas do texto literário:

Historicamente considerado apenas como mero instrumento de trabalho e percebido enquanto fase pouco importante do processo de criação cinematográfica, o roteiro tem despertado nas últimas décadas o interesse de pesquisadores e escritores da contemporaneidade que nele vêem não somente um gênero literário (gerador, inclusive de outras formas literárias como o cine-romance e o romance-roteiro), como também uma forma inovadora de escritura (VIEIRA, 2007b, p. 65).

É o que acontece no capítulo que dá encerramento ao texto de *Amazona*.

Ainda iniciado pela voz de um narrador-espectador, o capítulo, da metade em diante, sofre uma espécie de sobreposição midiática que gradativamente vai abrindo espaço a uma

narrativa que intenta “contar-se por si mesma”. A presença mediadora do narrador termina assim por apagar-se à medida que emerge à superfície textual uma estrutura discursiva que se propõe simulacro de uma câmera de filmagem:

Corte cinematográfico para a Ponte Rio-Niteroi, na direção vice-versa. Dionísia vai ao volante do seu carro, seus cabelos esvoaçam ao vento, o vestido sobe até à altura das coxas, os outros motoristas lançam-lhe olhares.

[...]

Acompanhemo-la agora através da câmera de Frederico Otávio. Assim podemos aproximar-nos e distanciar-nos da Amazona, mixando sua imagem a outras da cidade, em justaposições e fragmentos, o passado e o presente.

Ah, o Rio de Janeiro, esta cidade que consegue fundir em sua paisagem o paraíso tropical descoberto há quase quinhentos anos por navegantes e os paraísos artificiais encravados nela em meio século por seus descendentes. Só há um meio de descrever esta cópula: o cinema (SANT’ANNA, 1986, p. 227-228).

Imediatamente após a constatação, por parte do narrador, da “impotência” da literatura em revelar algo que, segundo ele, só o cinema lograria em toda sua potencialidade, o capítulo opera uma espécie de alteração tipográfica (sinalizações em itálico) que marca nitidamente a fenda que vem separar o que ainda passa pela voz da instância narrante daquilo que já se apresenta enquanto genuína simulação filmica.

O que se observa, pois, na parte final desse capítulo, é que a narrativa abandona a presença mediadora do narrador e passa a ser tecida na forma mesma de um roteiro. O filme vem a ser “reproduzido” na escritura, de modo a fazer com que o discurso assimile o vocabulário e o estilo de uma linguagem convencionalmente distinta da sua, que tem por característica principal ocupar-se “tanto do enunciado – o assunto, a história, o ponto de vista, as personagens – quanto da enunciação – a narração filmica, as didascálias, a *mise en scène* e a realização” (VIEIRA, 2007b, p. 57).

É tendo em vista esses dois níveis distintos de se perceber a arquitetura roteirística que se torna possível apontar, nos fragmentos finais de *Amazona*, algumas características bastante peculiares à organização discursiva desse gênero de texto. Construído através de sequências fragmentadas que correspondem cada uma delas a uma mudança espacial ou a um salto temporal, o roteiro conta com a utilização exaustiva do presente enquanto tempo verbal, além de constantes indicações de lugar, luz, som, mudanças de plano, movimentos e posições de câmera etc, elementos esses que tornam possível à equipe técnica visualizar antecipadamente, do modo mais prático e objetivo possível, as cenas que serão posteriormente filmadas.

Vários desses elementos podem ser encontrados no roteiro fictício que assume a estrutura narrativa final de *Amazona*. Veja-se alguns trechos: “Dionísia olha para o mar e vê-se uma caravela” (SANT’ANNA, 1986, p. 228,); “Aos poucos, aproximando-se em zoom a imagem, vêem-se índios e índias surgirem do meio da vegetação, entre a algazarra de pássaros e macacos” (Ibid., p. 228); “A mesma índia é vista, agora, vestida como uma jovem mulher da década de 80, na reunião de Santa Teresa” (Ibid., p. 228); “Ponte Rio-Niterói. O carro de Dionísia aproxima-se do Cais do Porto” (Ibid., p. 228); “A câmara se distancia lentamente e acaba por envolver um bote onde o jesuíta vai de pé, à proa” (Ibid., p. 229); “Primeiro plano de mãos que abrem uma garrafa de champanha” (Ibid., p. 231); “A imagem se fixa no rosto da Amazona, captando em seus olhos uma misteriosa centelha” (Ibid., p. 231).

A escritura de Sant’Anna, desse modo, ao tentar estabelecer com seu leitor, através da simulação de um roteiro, uma relação a mais parecida possível com aquela de um espectador assistindo a um filme, inscreve-se mais uma vez no caráter ilusionista daquilo que Irina Rajewsky (2006) denomina o “como se” das referências intermediárias. Levando o leitor a aplicar os mesmos esquemas de leitura que aplicaria caso estivesse realmente face a um roteiro cinematográfico, a narrativa acaba por forjar a sensação de que este está a fruir qualidades genuinamente roteirísticas. Assim, ao ser “encaixado” ao final do pseudo-folhetim, o roteiro fictício de *Amazona* acaba por cindir a expectativa referente aos finais caracteristicamente fechados da fórmula folhetinesca, já que o procedimento consegue “presentificar” a referência filmica no próprio âmago do texto, levando o leitor, enfim, a questionar-se acerca da natureza da representação que tem em mãos.

Com efeito, o leitor de *Amazona*, ao encerrar a leitura da narrativa, termina por não saber mais ao certo como classificá-la. Seria a escritura de Sant’Anna pura e simplesmente mais uma reprodução das típicas narrativas de matriz folhetinesca? Ou, por outro lado, estaria o autor, ao fazer uso da técnica do pastiche, operando uma subversão dessa mesma estrutura ao propô-la como uma imitação lúdica do *best-seller* tradicional? Ou ainda: seria *Amazona*, em última instância, a representação literária do filme produzido por Frederico Otávio, que, por sua vez, representa a narrativa de *Amazona*, que busca representar a ascensão de Dionísia rumo à Presidência da República?

É interessante notar que, na abertura do capítulo, a impressão que se tem é a de que o leitor está diante de uma voz narrativa que “registra” os últimos momentos de Sérgio Sant’Anna com sua criação ficcional, Dionísia. Põe-se assim em cena o próprio processo de elaboração discursiva de *Amazona*: o autor transforma-se em personagem e o narrador, por

sua vez, limita-se apenas a “mostrar” através de imagens os trâmites criativos da narrativa que então se desenrola:

Também o autor desta história ama esta mulher. E é porque ele a ama que a dispõe assim, nua e desarmada diante do espelho. O autor a faz pegar uma escova e desembaraçar seus cabelos molhados, porque este é um dos gestos mais sensuais que pode visualizar numa mulher (SANT’ANNA, 1986, p. 225).

A superposição de discursos dá conta, assim, em *Amazona*, de três níveis enunciativos distintos - que acabam por fazer com que se perca a própria noção de referente -, já que se está diante de uma representação literária que simula técnicas folhetinescas, incorporando à sua estrutura, simultaneamente, recursos caracteristicamente cinematográficos que, por sua vez, representariam o próprio processo de criação literária de *Amazona*, que, ao fim, representa determinada realidade.

A dúvida em relação à natureza de tal representação não se mostra, portanto, gratuita. Se, por um lado, as alusões ao universo folhetinesco são constantes durante todo o percurso narrativo, por outro, a escritura de Sant’Anna fornece indicações bastante precisas acerca da intenção real de Fred em produzir um filme, filme esse que, ao fim e ao cabo, acaba sendo a representação da própria história que o leitor vem acompanhando desde as primeiras páginas de *Amazona*:

E na cena que produziam [os anúncios luminosos] Fred vislumbrou o clima de um filme que ele ainda iria realizar, justificando sua própria existência. Um filme dentro da atmosfera palaciana de um templo sagrado, onde se ergueria a imagem viva de uma deusa, santa e cortesã, capaz de abrigar em seu regaço macio os seus filhos e filhas mais diletas: as mulheres e os homens sedentos e desamparados como ele, Frederico Otávio (SANT’ANNA, 1986, p. 88).

O Secretário-Geral da OBA, ao fundo, funcionava como um diretor de cinema que se limitava a dar uma pincelada de acabamento num filme que fluía maravilhosamente por si.

Lá fora, também caía um crepúsculo irreal, avermelhado e azul, como se o próprio Rio de Janeiro fosse iluminado por *spot-lights* e visto através das lentes criativas de Frederico Otávio (SANT’ANNA, 1986, p. 181).

De um modo ou outro, ainda que a dúvida possa vir a não se dissipar, o certo é que a literatura produzida por Sant’Anna parece precisar dizer o mundo de um modo distinto do habitual, levando em consideração em sua tessitura a enorme influência exercida pelos meios de comunicação de massa na forma como os sujeitos passaram, nessa nova realidade em emergência, a apreender a realidade que os cerca. É sobre esse aspecto em especial que se debruça a parte final desta pesquisa.

3.2 Provoações a uma problemática do referente em escrituras ditas palimpsêsticas

Este subcapítulo tem por objetivo instigar uma discussão acerca das consequências que a apropriação e mimetização de discursos típicos da esfera da cultura de massa acarretam na natureza da representação literária, buscando introduzir considerações acerca da problemática da representação em escrituras ditas palimpsêsticas, de segundo grau. Afinal, se Sérgio Sant'Anna constrói uma narrativa que se tece de modo intertextual e mimetiza práticas de uma indústria da cultura, é natural que se venha a questionar o tipo de relação que essa produção pode estabelecer com a realidade empírica.

Advindo de um contexto de produção que se caracteriza essencialmente pela emergência acelerada dos meios de comunicação de massa e pelo reinado supremo da informação e da imagem sobre o “real concreto”, o fazer artístico de *Amazona* acaba por questionar, a partir de sua própria formalização, o que é hoje verdadeiramente o real e o modo como, nas sociedades pós-industriais, este passa a ser percebido e experienciado pelo sujeito. Como revelou Sérgio Sant'Anna em entrevista: “Estou sempre à procura de uma forma exata de dizer determinadas coisas, e essa busca se reflete numa linguagem que procuro apurar muito, é mesmo uma obsessão” (SANTOS, 2000, p. 111). Uma nova realidade certamente exige um novo modo de se conceber o mundo e, conseqüentemente, de representá-lo literariamente.

Como então representar um mundo que não pode mais ser apreendido em sua totalidade, mas, pelo contrário, só pode ser acessado através de imagens fragmentadas? Como representar um mundo hiper-realizado, em que a “realidade concreta” deixa de ser assimilada de maneira imediata pelo sujeito e passa a ser reorganizada e distribuída por esses meios de proliferação massiva, que funcionam como autênticos mediadores entre o sujeito e o mundo? Se, afinal, a realidade empírica não é mais alcançável pelo sujeito - embora um dia essa utopia tenha sido possível -, pois o mundo se tornou um grande simulacro; se a literatura não pode mais representá-la como tradicionalmente se fez, o que ela ainda pode dizer do mundo mesmo quando se despoja da necessidade de representá-lo de modo realista?

Todas essas questões parecem estar de algum modo latentes em toda a produção literária de Sérgio Sant'Anna. Diante de um momento de crise - próprio das sociedades que se encontram em fase de transição -, é natural que a linguagem também expresse sua impossibilidade diante de um mundo em contínuo e acelerado processo de transformação. A

linguagem entra em paranóia no momento mesmo em que se admite impotente para representar de maneira totalizante e imediata um mundo completamente “imagnetizado” e fragmentado.

Nesse sentido, em meio a limites e possibilidades, é no imbricamento estabelecido por Sant’Anna entre a arte literária e a cultura de massa que *Amazona* acaba por problematizar as velhas noções de referência literária. Construída de maneira metadiscursiva, sem, no entanto, objetivar negar qualquer espécie de referencialidade com o mundo empírico, a narrativa de Sant’Anna constitui-se como escrita de segundo grau - palimpsêstica -, na medida em que *articula* dois níveis referenciais a princípio antagônicos tanto para a teoria quanto para a estética moderna.

Embora predominantemente construída a partir da reutilização da técnica do *best-seller* - o que talvez levasse a supor que a relação de referência com o mundo se dá de forma idêntica, ou ao menos semelhante, a que se dá no modelo de representação proposto por tal gênero discursivo -, tal narrativa coloca o leitor frente a uma noção de referencialidade que nada mais apresenta em comum com os tradicionais referentes das narrativas clássicas produzidas desde o realismo inglês do século XVIII, e que tinham como foco a preocupação com tudo o que diz respeito à condição humana e seus respectivos conflitos. Ademais, enquanto em tais narrativas podia-se ver claramente, de um lado, um referente empírico externo à obra em termos de “realismo” ou, de outro, a tentativa de negação de toda e qualquer relação de referência com o mundo, na narrativa de Sérgio Sant’Anna tais noções de referencialidade, juntamente com aquilo que se compreende como a natureza do literário, não se sustentam mais: a obra assume-se a todo instante como ficção e trabalha, de maneira profundamente irônica, com o desmonte dos seus próprios artifícios textuais, *ao mesmo tempo* que simula ludicamente discursos retirados de outro foco da cultura e que se calcam sobretudo no realismo enquanto modelo de representação do mundo.

Como pode, nesse sentido, dois modos de elaboração artística distintos emaranharem-se na narrativa a fim de constituírem uma forma de *mimesis* inédita para a história da literatura ocidental?

O movimento literário modernista e vanguardista, em oposição a toda a tradição literária realista, buscou, da maneira mais radical possível, romper qualquer espécie de vínculo com o mundo empírico e colocar em evidência a plena autonomia da obra de arte. A ficção pós-moderna, por sua vez, renegando tal modelo antimimético de fazer artístico, busca denunciar o caráter artificial daquilo que está sendo representado ao mesmo tempo que consegue mostrar que nenhuma narrativa ficcional - por mais que seja apenas um sistema de

signos, um constructo humano, e não a realidade em si - consegue ser absolutamente antirreferencial. Toda e qualquer criação artística é apenas um ponto de vista dentre vários outros possíveis; mesmo tentando ao máximo despregar-se do realismo, é sempre dele que se parte e a ele que se retorna: toda arte é um fenômeno social. Conforme Hutcheon,

Tanto na arte como no discurso teórico de hoje existe aquilo que Peter Brooks considerou como “certo anseio pelo retorno do referente” (1983, 73), mas esse retorno jamais pode ser ingênuo e deixar de ser problemático: chegou ao fim a inocência com relação ao *status* do referente, e ao acesso a esse referente, em todos os tipos de discursos (74) (HUTCHEON, 1991, p. 187).

O repúdio à *mimesis*, bem como a crença ingênua em sua potência presentificadora, são assim ambos colocados em discussão e problematizados no texto de Sant’Anna. Nem puramente mimética, nem absolutamente antimimética, é em um ponto de interface entre ambas as concepções de linguagem que a literatura reestabelece seus vínculos com o real.

Ao construir-se de maneira metadiscursiva e expor ao leitor os artifícios e as convenções próprios ao jogo ficcional, a obra de Sérgio Sant’Anna não se refere mais - imediatamente - a uma realidade empírica histórica, recuperável em termos de realismo, mas sim a uma realidade distinta, produzida e construída já anteriormente por outros gêneros de representação. Assim, o cerne de *Amazona* vem a ser sua própria construção enquanto discurso ficcional, o seu fazer literário. Esse fazer literário, essa representação, está, por sua vez, a representar, enfim, uma dada realidade empírica. Nesse caso, o real é representado na obra *através* de gêneros discursivo-literários assimilados do campo da cultura de massa e simulados com fins lúdico-críticos: o *best-seller* e o filme. O que existe, pois, é a mediação dessas linguagens na representação do real, que passa a ser representado não mais de maneira imediata, mas através de discursos que se apresentam como verdadeiros intermediários entre a obra e o mundo.

Chega-se assim à conclusão de que o que se está buscando em *Amazona* não é uma tentativa de representação pura e imediata do real, nem tampouco um absoluto voltar-se dos signos sobre si mesmos, mas a representação de uma forma de representação do real - ou, melhor dizendo, a apresentação, em sua imediatez, da própria materialização de tal representação: simula-se o *gestus* folhetinesco, bem como o cinematográfico, enquanto discurso ficcional. A realidade representada não “corresponde” mais a um real empírico, mas sim a uma realidade que já está constituída como representação e que articula, por sua vez, uma dada realidade empírica: o real só adquire sua plena existência na narrativa *através* desse duplo processo representativo. E não será assim também no mundo real?

Contemporaneamente, realidade e ficção, mais do que nunca, encontram-se tão imbricadas que se torna quase impossível estabelecer limites rígidos entre um e outro. Afinal, como se ter acesso hoje ao “verdadeiro real” senão desse modo, *mediado*? É nesse sentido que se afirma que há em *Amazona* um referente de primeiro nível, que vem a ser a própria ficção, o *best-seller* e o filme enquanto mundos já representados, e um referente de segundo nível, que vem então a ser articulado pelos primeiros, agora sim a “realidade concreta”, que se transforma em uma realidade de segunda ordem: a narrativa assume-se em sua duplicidade, escrita de segundo grau. Jogando com a interpenetração desses dois planos referenciais, um dos quais articula a construção do outro, a narrativa constitui-se assim como uma forma de *mimesis* que nada mais tem de tradicional, tomando por parâmetro a história da literatura ocidental.

As relações de referência da obra com o mundo não se dão, pois, em Sant’Anna, em termos extremos de referencialidade ou não-referencialidade. O referente existe e nunca deixou de existir, mesmo quando se tentou radicalmente escamoteá-lo de cena. O que foi alterado na passagem do paradigma moderno para o pós-moderno, como já postulou Hutcheon a esse respeito, foi o *status* desse referente. Deixando de ser visto em termos de realismo ingênuo ou de modo plenamente autônomo em relação à esfera social, o referente, bem como a *mimesis*, passa por um processo de reabilitação nas produções literárias pós-modernas: “A obra não pode plenamente nem redobrar-se em si própria nem chegar ao real. O movimento reflexivo que veicula traz à luz do dia os paradoxos do realismo bem como os da clausura discursiva” (HUTCHEON, 1991, p. 192).

Desse modo, esse *certo anseio pelo retorno do referente* aparece nas novas produções literárias como um modo de discutir e problematizar, dentro do universo ficcional, questões que são de ordem teórica. O questionamento acerca do que é o real e de como contemporaneamente se pode acessá-lo e representá-lo não é mais do que uma forma de se colocar em discussão não só “muitas coisas que antes tomávamos como certas por serem ‘naturais’ e fazerem parte do senso comum (como o relacionamento palavra/mundo)” (HUTCHEON, 1991, p. 201), como também os próprios excessos da teoria literária formalista.

O discurso literário - a *mimesis* - é algo por demais complexo para ser simplificado a partir de polarizações rígidas que desconsideram, em suas teorizações, a dinamicidade de um fenômeno que é, acima de tudo, social: a linguagem. Embora o debate sobre a referência evidentemente não seja novo, é na pós-modernidade que ele consegue espaço para se intensificar e se reformular, e isso em função das transformações que vem sofrendo, desde a

consolidação de uma sociedade dos *media*, a própria noção de realidade e o modo como esta pode ser percebida e apreendida pelo sujeito. Se a metaficção ressalta sua existência enquanto discurso, mesmo assim ainda propõe uma relação de referência com o mundo, embora essa relação venha a ser problematizada pela própria narrativa (HUTCHEON, 1991).

Nesse sentido, o que parece reger uma nova reinterpretação da *mimesis* por parte não só da teoria como também da estética pós-moderna é a tentativa de se colocar em evidência, finalmente, que referência e correspondência empírica não devem ser vistas como sinônimos. A *mimesis*, sendo reinterpretada, consegue inocentar-se, porém não sem antes adquirir um *status* referencial distinto. Toda expressão literária é sempre representativa de algo: “A literatura não é representação a não ser na medida em que se inscreve numa análoga simbolização global de uma sociedade, e em que a retoma e modifica” (BESSIÈRE, 1995, p. 391). A questão é perguntar-se com que forma de *mimesis* se está lidando, que modelo de representação é esse, pois certamente cada crise nos modelos literários inaugura uma forma distinta de se conceber e representar o mundo, já que toda e qualquer concepção do que seja o fenômeno mimético está sempre ligada a uma determinada noção prévia do que seja o real e de como se pode apreendê-lo.

À literatura, em qualquer tempo, torna-se impossível despojar-se daquilo que em essência a constitui e a perpassa do início ao fim: a simbolização social. Todo discurso, em última instância, é sempre um discurso em conflito com seu tempo, e isso evidencia as contradições a que a arte que se pretendeu antirreferencial se sujeitou; há sempre uma relação, por mínima que seja, da obra com seu contexto de produção: “A autonomia do literário não implica a falta de relação de objeto - esta relação torna-se relação *deslocada* e mediada” (BESSIÈRE, 1995, p. 382, grifo do autor).

Assim, sem buscar escamotear sua feitura, mas deixando também vir à tona o fato de que está vinculada - embora não do mesmo modo - ao mundo, *Amazona* joga com as noções rivais preferidas da estética moderna, confundindo-as em um novo espaço de linguagem e mostrando que não há produção literária mais ou menos referencial do que outra, mas apenas modos distintos de se relacionar com o mesmo real em contínua metamorfose. Conforme já apontou Compagnon, a asserção sobre o fim da representação ainda hoje precisa ser reavaliada e desmistificada, pois “a literatura é o próprio entrelugar, a interface” (COMPAGNON, 2006, p. 138).

Em última instância, pois, a técnica da simulação utilizada por Sant’Anna em *Amazona* não é nada mais do que uma nova forma de representação, compatível com o mundo da qual surgiu. Em um mundo em que a realidade foi tomada por imagens, por discursos

superpostos, nada mais genuíno, para representá-lo, do que incorporar o próprio fenômeno da simulacração ao processo de formalização do texto. Se o mundo se tornou um grande simulacro, o impulso de configurar uma novela que se constitua também ela sob o signo da simulacração surge em Sant'Anna como uma tentativa original de se buscar representar a realidade flutuante e caótica do mundo contemporâneo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Universo de possibilidades, escritura do provisório, a ficção de Sérgio Sant’Anna inscreve-se em um cenário artístico que abertamente afirma sua incredulidade em relação às “narrativas-mestras” que por tanto tempo deram sustentação ao ideal filosófico da modernidade. Contraditória por natureza, encontra sua particularidade ao atuar justamente *dentro* daqueles sistemas que foram continuamente marginalizados por essas mesmas narrativas.

Amazona, ao assumir-se enquanto efetiva encarnação da crise arte literária *versus* cultura de massa, apresenta-se, nesse sentido, como autêntica sobrevivente dentro de um cenário literário que parece ter dificuldades em desvencilhar-se por completo de uma racionalidade cartesiana estruturada toda ela nas oposições binárias do isto *ou* aquilo. Em absoluta consonância com a realidade da qual emerge, afirma-se, pois, no narcisismo de discursos que, longe de repelirem-se mutuamente, superpõem-se entre si, voltando-se para suas próprias especificidades.

Em um vívido diálogo com os mais diversos sistemas discursivos oriundos do âmbito massivo, a literatura de Sérgio Sant’Anna sabe-se incapaz de escapar ao envolvimento com as tendências não só ideológicas, mas sobretudo econômicas, de seu tempo. Se já não é mais possível esquivar-se da influência dessa cultura e muito menos negá-la, sua única possibilidade de resistência passa pelo questionamento desses sistemas a partir deles mesmos. Desse modo, ao fazer operar num mesmo e único universo narrativo sistemas discursivos sempre vistos como rivais pela estética moderna, *Amazona* termina por inscrever-se em uma autêntica tentativa de dessacralização do artístico, já que “o compósito, o coletivo só podem provir da inclusão da realidade mais ordinária, mais bruta, da menos ‘artística possível’” (SAMOYAULT, 2008, p. 37).

Fazendo uso da ironia e do humor como instrumentos indispensáveis a uma contestação das pretensões universalistas e totalizantes da arte “séria”, Sant’Anna consegue usar e abusar dos códigos e convenções típicos dos sistemas massivos que objetiva simular. A indústria cultural é costurada ao âmago da escritura literária para que a partir dela e de seu próprio cerne seja possível contestar não somente os típicos processos de comodificação dessas estruturas discursivas, mas, por outro viés, a própria noção do que seja a arte e, por

extensão, a literatura, em tempos nos quais o mundo já se des-significou, transfigurando-se num grande simulacro.

Em um só movimento, a escritura de Sant'Anna consegue assim tocar em duas questões distintas que, se à primeira vista parecem inconciliáveis, encontram seu ponto de convergência na problemática maior que engloba ambas as questões: a problemática da unidade, da homogeneidade, da continuidade, enfim, da totalidade. Se os discursos serializantes da cultura de massa são questionados nos seus mais variados aspectos, também o são os discursos “eruditos” das produções ditas da alta cultura, num movimento em que a literatura “se faz juiz dela mesma, assume uma vocação de comentário ou crítica pelo viés da retomada: juiz da literatura passada [...], mas juiz também de sua prática atual que pode ser comparada com outras” (SAMOYAULT, 2008, p. 126).

Nesse sentido, a tentativa de dessacralizar algo que por tanto tempo veio envolto em uma inviolável aura de pureza passa diretamente pela incorporação sem limites do “marginal”, bem como leva a uma reflexão acerca da natureza daquilo que sempre foi considerado o pilar-base da criação literária: a originalidade. Dentro desse viés, “a ficção do indivíduo criador dá lugar ao confisco, à citação, à seleção, à acumulação, e à repetição manifestos de imagens já existentes. As noções de originalidade, autenticidade e presença (...) são enfraquecidas” (CRIMP, 1983, p. 53 apud HUTCHEON, 1991, p. 29).

Lida-se, pois, nesse viés, com uma escritura que se propõe conscientemente a transformar o texto do outro, tornando-o descontínuo e oferecendo-lhe um novo contexto de significação. Construindo-se de modo intertextual, subordinando-se à ultrapassagem de tudo aquilo que intenta retomar, *Amazona* erige sua individualidade ao construir a diferença no próprio âmago da semelhança. Sant'Anna, ao incorporar à estrutura textual elementos diretamente recolhidos do âmbito massivo, imitando o estilo característico de gêneros discursivos convencionalmente diversos do seu, comporta-se assim tal qual “um engenheiro que se dedica à fabricação de falsos diamantes”, para fazer uso da bela expressão de Samoyault (2008, p. 55).

Quando se questiona, enfim, quais são os efeitos poéticos resultantes dessa abertura do texto aos mais diversos sistemas discursivos, chega-se novamente, como em um círculo fechado, ao ponto que deu origem a toda a discussão que aqui se propôs: a consideração do valor do *outro* para o ato criador. O caráter “como se” das referências intertextuais/intermediáticas surge assim na narrativa como o único modo plausível de se afirmar o “fracasso” da palavra literária em representar um mundo completamente “imagemizado”, do qual os modos tradicionais de representação já não mais dão conta. A

imagem submerge o verbo, e a simulação, dentro do próprio universo ficcional, do *gestus* folhetinesco *associado* ao cinematográfico passa a vir em socorro do escritor enquanto tentativa de dizer algo que a literatura por si só, enquanto arte da palavra, não alcançou fazer com seus tradicionais e específicos meios.

Como escritura que preza quase exclusivamente o registro do superficial, do aparente - e nesse sentido a opção por simular o *best-seller* e o filme enquanto técnicas compositivas cumpre de forma excepcional sua função (lembre-se que, para Maingueneau (1995), o gênero nunca é uma escolha aleatória, mas um componente completo da obra) -, a literatura de Sérgio Sant'Anna destitui-se da intenção metafísica de revelar a verdade última do mundo e do homem. A razão para tal mudança parece bastante singela: tal verdade, se existente, já não tem mais a mínima importância para um mundo no qual a incansável busca pelo *viver aparente* tornou-se o único e real objetivo. Nesse sentido, a escolha de tais sistemas discursivos enquanto objetos a serem imitados na narrativa talvez seja a mais significativa para a representação de um momento sócio-histórico em que realidade e ficção encontram-se imbricadas de tal modo que se torna difícil estabelecer limites precisos entre uma e outra: a própria vida tornou-se uma grande fábula.

Oscilando do início ao fim entre uma estrutura novelesca (que busca simular) e outra que tende em muitos aspectos para o romance (visto sua facilidade em abrir-se ao contágio dos mais diversos fragmentos discursivos), *Amazona*, embora determine desde suas primeiras páginas os códigos e convenções a serem ativados na interpretação textual, leva o leitor a questionar o estatuto reivindicado “contratualmente” através do paratexto. Se *Amazona* apresenta-se como uma típica novela, se direciona o leitor nesse sentido - e isso advém, segundo Maingueneau (1995), de escolhas que remetem às estratégias de posicionamento dos autores -, o próprio jogo literário, ao propor-se *simulação*, acaba por surpreendê-lo, colocando em xeque suas expectativas e tendendo a desorientá-lo.

Retorna-se assim, mais uma vez, à velha e problemática questão da serialidade nas obras ficcionais. Ao fim desse longo percurso, considera-se necessário, pois, indagar qual é, afinal, a intenção com que a obra *Amazona* é vendida ao público. Embora tenha se tornado alvo de críticas desfavoráveis em função justamente de sua estrutura folhetinesca, popular, é interessante perceber que o público atingido por tal narrativa não é nem quantitativa nem qualitativamente o mesmo que se deleita com romances de aventura e amor, histórias em quadrinhos, filmes de *Hollywood* ou telenovelas. Se é notória em Sant'Anna a tentativa de retirar a literatura das “altas esferas” da criação, propondo um diálogo aberto com diferentes níveis de leitor, também não se pode passar despercebido o fato de que sua escritura acaba,

enfim, por assentar-se com maior firmeza nas páginas acadêmicas de uma elite intelectualizada que busca “estudá-lo”.

Desse modo, o que se pode perceber na obra de Sérgio Sant’Anna, quando se pensa em especial na novela *Amazona*, é a figura de um autor dotado de toda uma formação acadêmica erudita que lhe confere autoridade dentro do campo literário *apropriando-se* de vozes consideradas tipicamente industrializadas e produzindo-as *como se fossem genuinamente suas*. Embora os discursos acoplados à narrativa sejam massivos em sua essência, já que se busca simular o *gestus*, continuam passando pelo crivo e pela voz de um sujeito que não somente não pertence a esse universo, como também não produz literatura dentro dele, nem atinge em massa esse determinado tipo de público. À medida que esses fragmentos discursivos passam a ser assimilados e reestruturados dentro do *cosmos* ficcional, torna-se impossível negar suas origens massivas. Por outro lado, a brincadeira, o jogo proposto pela arquitetura narrativa não deixa passar despercebidas as dissimilitudes em relação aos originais desses mesmos discursos. As formas cultas se permitem simular o “inculto”, redimensionando sua lógica e questionando seu valor.

Se fazer reconhecer a legitimidade de algo novo é, como afirma Maingueneau (1995), modificar as relações de força dentro do campo literário, Sant’Anna opera essa tentativa em sua escritura ao arruinar uma hierarquia genérica onde predominam outros valores. Ao posicionar-se enquanto discurso híbrido, impuro, altamente “contaminável”, *Amazona* afirma sua identidade *em relação* a uma ordem que pretende definitivamente cindir: “Posicionar-se é colocar em relação um certo percurso dessa esfera [literária] com o lugar que, por sua obra, o autor se confere no campo” (MAINGUENEAU, 1995, p. 68). Sendo a literatura ela própria convenção, apenas as lutas pelo domínio do capital simbólico, os embates por uma definição circunstancial do que seja o literário, apresentam-se capazes de deter toda e qualquer forma de cristalização. Ao propor um diálogo destituído de qualquer espécie de juízo valorativo entre diferentes domínios de expressão cultural, o discurso ficcional de *Amazona* termina, enfim, investigando suas relações íntimas e complexas com o mundo no qual é escrito e lido, estendendo assim seu questionamento a uma realidade social que ela própria tornou-se signo e simulacro.

BIBLIOGRAFIA

AVERBUCK, Ligia (org.) *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984.

BAKHTIN, Mikhail (V. N. VOLOCHÍNOV). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1998.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2003.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, 1958.

BESSIÈRE, Jean. Literatura e representação. In: ANGENOT, Marc (org.). *Teoria literária*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Ed. USP, 2000.

CARNEIRO, Flávio. Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX. In: _____. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CLERC, Jeanne-Marie. A literatura comparada face às imagens modernas: cinema, fotografia, televisão. In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (org.). *Compêndio de literatura comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

_____. O mundo. In: _____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2006.

CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge: The MIT Press, 1983 apud HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

DEBORD, Guy. Unidade e divisão na aparência. In: _____. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

ECO, Umberto. Entre experimentação e consumo. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GRAMSCI, Antonio. Literatura popular. In: _____. *Literatura e vida nacional*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986.

HABERMAS, Jürgen. Modernidade versus Pós-modernidade. In: *Arte em Revista*, São Paulo, ano 5, n. 7, p. 86-91, agosto de 1973.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JAMESON, Fredric. A lógica cultural do capitalismo tardio. In: _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. Gêneros e posicionamentos. In: _____. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MILLY, Jean. Les pastiches de Proust, structure et correspondances. In: *Le Français moderne*, nº 35, 1967 apud SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

MIRANDA, Iraildes Dantas de. A carnavalização em *Confissões de Ralfo* (uma autobiografia imaginária). In: *Tuiuti: Ciência e Cultura*, Curitiba, n. 24, FSCA 03, p. 119-136, novembro de 2001.

MOISÉS, Massaud. A novela. In: _____. *A criação literária: prosa I*. São Paulo: Cultrix, 1967.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo I: neurose*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.

_____. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo II: necrose*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.

MOSER, Walter. Restos e reciclagem: da temática romanesca à economia da produção cultural. In: BERND, Zilá; CAMPOS, Maria do Carmo (orgs.). *Literatura e americanidade*. Porto Alegre: Ed UFRGS, 1995.

_____. Spätzeit. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PELLEGRINI, Tânia. A narrativa brasileira contemporânea: emergência do pós-modernismo. In: *Letras*, PUCCAMP, Campinas 13 (1/2): 48-59, dez., 1994.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Trad. não publicada de Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço L. Reis. In: DESPOIX, Philippe; SPIELMANN, Yvonne (eds.). Remédier. *Intermédialités/ Intermedialities*, n. 6, 2006.

RODRIGUES, Maria Isaura Pereira. *Construções em simulacro: as poéticas de Sérgio Sant'Anna e de João Gilberto Noll no circuito da comunicação de massa*. 2000. 246 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2000.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANT'ANNA, Sérgio. *Amazona*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. Entrevista com Sérgio Sant'Anna. [fevereiro. 2006]. São Paulo: *Revista EntreLivros*, p. 20-25. Entrevista concedida a Luciana Araújo.

SANTIAGO, Silviano. O caminho circular da ficção. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

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

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1988.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Edições 70, 1991.

VAVAKOVA, Blanka. Lógica cultural da pós-modernidade. In: *Revista Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 06/07, p. 103-116, março de 1988. Trad. Teresa Maio e Carmo.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. Posmodernidad, posmodernismo y socialismo. In: *Casa de las Américas*, La Habana, año XXX, n. 175, p. 137-145, julio-agosto de 1989.

VIEIRA, André Soares. *Escrituras do visual: o cinema no romance*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007a.

_____. Literatura e roteiro: leitor ou espectador?. In: *Letras* (Santa Maria), v. 34, p. 55-71, 2007b.

_____. Operações estéticas e políticas em Márcio Souza. In: *Scripta UNIANDRADE*, v. 06, p. 107-121, 2008.

ZILBERMAN, Regina (org.). *Os preferidos do público: os gêneros da literatura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1987.

BIBLIOGRAFIA VIRTUAL

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: FALE/UFMG, Ed. Viva Voz, 2010, 165 p. Disponível em:

<<http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/Palimpsestoslivro-site.pdf>>. Acesso em 24 fev. 2011.

PELLEGRINI, Tânia. *A literatura e o leitor em tempos de mídia e mercado*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio33.html>>. Acesso em 14 set. 2010.

SIMON, Luiz Carlos Santos. Ficção obscena, obscenidade fictícia: a obra de Sérgio Sant'Anna. In: *Terra roxa e outras terras: Revista de Estudos Literários*, Londrina, v. 1, p. 3-15, 2002. Disponível em:

<http://www.uel.br/pos/lettras/terraroxa/g_pdf/vol1/V1a_LCSS.PDF>. Acesso em 22 mar. 2008.

ZILBERMAN, Regina. Brasil: cultura e literatura nos anos 80. In: *Hispania*, Los Angeles, v. 74, n. 3, p. 577-583, setembro de 1991. Disponível em:

<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01475176655936417554480/p0000014.htm#I_56_>. Acesso em 12 set. 2010.