

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

**A POÉTICA METAFICCIONAL DE SÉRGIO  
SANT'ANNA N'O VOO DA MADRUGADA**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Odirlei Vianeí Uavniczak**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2014**

**A POÉTICA METAFICCIONAL DE SÉRGIO SANT'ANNA N'O  
VOO DA MADRUGADA**

**Odirlei Viane Uavniczak**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em 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**

**2014**

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

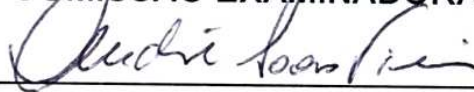
A POÉTICA METAFICCIONAL DE SÉRGIO SANT'ANNA N'O VOO DA  
MADRUGADA

elaborada por

Odirlei Viane Uavniczak

Como requisito parcial para obtenção do grau de  
Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA:



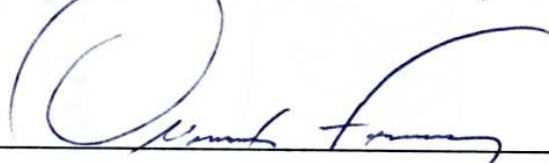
---

Prof. André Soares Vieira, Dr. (UFSM)  
(Presidente/Orientador)



---

Prof. João Luís Pereira Ourique, Dr. (UFPeI)



---

Prof. Orlando Fonseca, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 11 de março de 2014.

*Em memória daqueles que,  
enquanto aqui estiveram,  
não mediram esforços para que  
tudo isso fosse levado a bom termo;  
a eles, Tomaz e Antonina, meus pais,  
os inestimáveis.*

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho deve muito ao constante e inspirador incentivo de Simone Xavier Moreira, a quem agradeço pela leitura atenta, sugestões e troca de ideias.

Ao Professor André Soares Vieira, pela valiosa e pertinente orientação, a quem sou profundamente grato.

Aos professores João Luís Pereira Ourique e Orlando Fonseca, membros da banca de defesa, pelas relevantes sugestões, que contribuíram para a melhoria deste trabalho.

À Roberta Cristina Barros Scaravelli, Roberto e Dalcinéa Scaravelli.

À Cristiane Antunes e Camila Dalcin, pela amizade e incentivo.

À professora Maria Eulália Ramicelli, cujas disciplinas em muito contribuíram não só para o desenvolvimento deste trabalho como também para a minha formação acadêmica.

À professora Teresa Cabañas, pelas descontraídas e instigantes conversas literárias.

Aos meus irmãos, Everaldo e Sônia.

Aos pequenos Rudinei Zaleski e Karine Florek, que desde cedo já vem demonstrando uma grande paixão pela literatura.

À Lúcia e Otávio Florek, Eliane e Márcio Zaleski, Genuir e Antônia Florek, e João May.

À galera da Fundação 55.

À Família Nei.

*Tenho uma confissão a fazer:  
Noventa por cento do que escrevo é invenção  
Só dez por cento é mentira.  
Manoel de Barros*

## RESUMO

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

### **A POÉTICA METAFICCIONAL DE SÉRGIO SANT'ANNA N'O VOO DA MADRUGADA**

AUTOR: ODIRLEI VIANEI UAVNICZAK

ORIENTADOR: ANDRÉ SOARES VIEIRA

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 11 de março de 2014

Este trabalho tem como meta investigar a existência de uma poética metaficcional desenvolvida ao longo da produção literária de Sérgio Sant'Anna, que culminaria no livro **O voo da madrugada** (2003). O objetivo principal é mostrar como é possível pensarmos **O voo da madrugada** como a retomada e sistematização da obra sant'anniana, em que o escritor buscava transformar em matéria ficcional as três instâncias do processo literário, criação – obra – recepção, que são tematizadas, respectivamente, nas três partes em que o livro é dividido. Para tanto, buscou-se estudar, primeiramente, o fenômeno da metaficcionalidade textual em sua relação com o pós-modernismo, a fim de verificar qual é a especificidade da metaficção contemporânea e quais os modos e as formas que ela pode assumir; posteriormente, a produção literária de Sérgio Sant'Anna foi analisada em paralelo à literatura brasileira contemporânea, no intuito de investigar quais são as tendências metafissionais assumidas pela ficção sant'anniana e qual é a sua posição no cenário literário brasileiro, para então estudarmos como essas tendências confluem sistematicamente no livro **O voo da madrugada**.

**Palavras-chave:** Ficção brasileira contemporânea. Metaficção. Pós-modernismo. Sérgio Sant'Anna. **O voo da madrugada**.

## **ABSTRACT**

Dissertation for Master's Degree in Literary Studies  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal de Santa Maria

### **THE METAFICTIONAL POETICS OF SÉRGIO SANT'ANNA IN *O VOO DA MADRUGADA***

**AUTHOR: ODIRLEI VIANEI UAVNICZAK**

**ACADEMIC SUPERVISOR: ANDRÉ SOARES VIEIRA**

**Local and Venue of Defense: Santa Maria, March 11th, 2014.**

This study aims to investigate the existence of a metafictional poetics developed along the literary production of Sérgio Sant'Anna, which would culminate in the book **O voo da madrugada** (2003). The main goal is to show how it is possible to think **O voo da madrugada** as the resumption and systematization of Sérgio Sant'Anna's work in which the writer would seek to transform in fictional matter the three instances of the literary process – creation, work, reception – which are themed, respectively, in the three parts into which the book is divided. For this purpose, first of all we sought to study the phenomenon of textual metafictionality in its relationship with postmodernism in order to check what is the specificity of contemporary metafiction and what modes and forms it may assume; later, the literary production of Sérgio Sant'Anna was analyzed in parallel to contemporary Brazilian literature, in order to investigate what are the metafictional trends assumed by Sant'Anna's fiction and what is its position in the Brazilian literary scene, and then study how these trends converge systematically in the book **O voo da madrugada**.

**Keywords:** Contemporary Brazilian Fiction. Metafiction. Postmodernism. Sérgio Sant'Anna. **O voo da madrugada**.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>1 A LITERATURA EM FRENTE AO ESPELHO: METAFICÇÃO E PÓS-MODERNISMO .....</b>	<b>12</b>
1.1 A quebra da ilusão realista no conto <i>O voo da madrugada</i> .....	12
1.2 Metaficcionalidade .....	19
1.3 Pós-modernismo .....	28
1.4 Metaficção: modos e formas .....	35
<b>2 O EMPREENDIMENTO METAFICCIONAL DE SÉRGIO SANT'ANNA .....</b>	<b>40</b>
2.1 Anos 70: Tempos de subversão e irreverência .....	48
2.2 Anos 80: O escritor no centro do palco .....	60
2.3 <i>Um crime delicado</i> : A hora e a vez da recepção artística .....	70
<b>3 O VOO DA MADRUGADA: UMA POÉTICA METAFICCIONAL ..</b>	<b>72</b>
3.1 O escritor frente a frente consigo mesmo: a poética da criação ficcional .....	72
3.2 A desconstrução em <i>O Gorila</i> .....	88
3.3 O autor enquanto crítico de arte: a poética da co-criação artística.....	91
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>107</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>112</b>

## INTRODUÇÃO

A partir de um olhar sobre o conjunto da produção literária do escritor Sérgio Sant'Anna, o presente estudo propõe-se a refletir sobre a possibilidade de pensar o livro **O voo da madrugada**<sup>1</sup> (2003) como a retomada e sistematização do conjunto de sua obra. Ou seja, como um programa – uma poética metaficcional – no qual o escritor carioca buscaria transformar em matéria ficcional, por meio dos diversos textos e gêneros discursivos presentes no livro, as três instâncias do fazer literário, considerado como um processo comunicativo envolvendo a criação, a obra e a recepção.

Ao analisarmos a produção literária de Sérgio Sant'Anna percebemos que **O voo da madrugada** se destaca do conjunto da obra. Primeiramente por, conforme assinala Tânia Pellegrini (2008, p.104), “aglutinar várias tendências temáticas e estilísticas que vêm marcando sua produção ao longo do tempo”; o que antes era explorado nos diferentes romances, novelas e contos conflui em conjunto neste livro.

Em segundo lugar, destaca-se a significativa intratextualidade deste livro com o restante da obra do escritor; não apenas tendências e estilos são retomados, o livro também dialoga com as obras anteriores e retoma temas e formas, que são retrabalhados e ganham novos enfoques, além de reciclar cenas já utilizadas.

Em terceiro lugar, chama à atenção a intensa referência cruzada entre os diversos textos do livro; diferente de outros livros de contos, este é fortemente dominado por temáticas comuns, como a sexualidade e a morte, o erotismo e a arte, que se entrelaçam nas narrativas das três partes do livro. Ademais, há expressões em alguns contos que se referem ao título de outros e há promessas de possíveis narrativas que são efetivamente desenvolvidas em outros contos, o que leva a pensar que, apesar dos diversos textos e das diferentes partes, o livro formaria uma unidade em seu conjunto.

São esses aspectos que possibilitam inferir que **O voo da madrugada** representa uma síntese organizada da produção literária do escritor. Reforça essa impressão o hiato de publicações tanto antes quanto depois deste livro. Desde sua estreia em 1969, Sérgio Sant'Anna não ficara mais do que quatro anos sem publicar;

---

<sup>1</sup> Neste trabalho, adotaremos negrito para destacar o título das obras citadas e itálico para referir-se a partes internas das obras (capítulos, contos, ensaios etc.).

isto até **Um crime delicado** (1997), romance a que se seguiram seis anos até a publicação de **O voo da madrugada**, e, a partir de então, mais um longo silêncio, que somente foi quebrado com a publicação de um livro sob encomenda. **O Livro de Praga** (2011) faz parte da série Amores Expressos, programa da Editora Companhia das Letras em que um escritor passa um mês em uma cidade e escreve um livro a partir dessa experiência. Sérgio Sant’Anna visitou Praga em 2008, mas somente veio a publicar o livro em maio de 2011.

Além desses fatores, o que suscitou maiores questionamentos e reflexões foi precisamente a divisão do livro **O voo da madrugada** em três partes e o teor dos textos presentes em cada uma delas. Poderia ser algo arbitrário, porque o autor simplesmente assim o quis, como poderia significar algo a mais, representando uma função no livro como um todo.

A primeira parte de **O voo da madrugada** é composta de doze contos, sendo que quatro deles contêm a palavra “conto” no título, explicitando dessa forma uma dimensão metaficcional. O tema que predomina está relacionado com a criação literária, através de autores/narradores e personagens-escritores buscando transformar suas vivências em textos artísticos, em que a escrita literária é concebida como uma forma de consolo e redenção. Além desses contos autorreflexivos, embasados na *mimesis* de processo, isto é, explorando o processo narrativo enquanto matéria ficcional, há outros contos não autorreflexivos, nos quais há o apagamento da narração em proveito da história narrada (*mimesis* de produto).

A segunda parte é composta por uma novela, ocupando cerca de metade do livro, intitulada *O Gorila*; tem como protagonista o personagem Afrânio Torres Gonzaga, que resolve abdicar de sua identidade e, em seu lugar, cria o personagem O Gorila e incorpora-o, assumindo sua personalidade. Isolado em seu apartamento, ele pretende empreender uma comunicação total e plena com mulheres utilizando-se apenas de sua voz, através de ligações telefônicas; depois de seu suicídio, uma matéria jornalística e um programa televisivo empreendem uma reconstrução de sua vida. Nesta parte, são explorados vários aspectos que se convencionou atribuir ao espírito questionador do pós-modernismo, como a desferencialização e a despersonalização.

A terceira parte, intitulada *Três textos sobre o olhar*, é a que causa mais estranheza no livro, até então estritamente ficcional, uma vez que comporta dois textos que estão estilisticamente mais próximos do ensaio crítico do que da ficção;

são eles *A mulher nua* e *Contemplando as meninas de Balthus*, sendo que este já havia sido publicado originalmente em **Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna** (2000), de Luis Alberto Brandão Santos. O texto *A figurante* também apresenta descrições e análises de obras visuais, do pintor austríaco Egon Schiele, mas desta feita inseridos dentro de uma história ficcional, constituindo-se como matéria da ficção.

Qual o motivo, poderíamos perguntar, desses dois textos com teor mais ensaístico e dissertativo que narrativo estarem presentes em um livro ficcional, contendo, inclusive, um texto que já fora publicado três anos antes em um livro de crítica literária a respeito da obra de Sérgio Sant'Anna? Considerando a constante intratextualidade de **O voo da madrugada** com o restante da obra do escritor, essa divisão singular, contendo contos, novela e ensaios, poderia sugerir uma retomada e sistematização de elementos ficcionais já abordados anteriormente.

No sentido de analisar como se estrutura uma poética em **O voo da madrugada**, algumas etapas fazem-se necessárias para a realização deste estudo. Para tanto, este trabalho foi dividido em três momentos.

Consultando a fortuna crítica de Sérgio Sant'Anna, o escritor comumente é associado à estética do simulacro e à metaficção, características essas que levam os críticos a classificá-lo como um escritor pós-moderno. Compreendendo-se simulacro como uma representação de representação, segundo a definição de Baudrillard (1981), uma narrativa do simulacro não mais representaria as ações humanas do mundo referencial, mas representaria (simularia) outras práticas discursivas, principalmente as dos meios massivos de comunicação (TV, jornal, rádio), incluindo também, além da própria literatura, outras formas artísticas, como o cinema, teatro, fotografia, pinturas.

A metaficção, definida como uma ficção sobre a ficção, igualmente se volta da realidade para si mesma, explorando diversos aspectos da ficção, desde a criação até a recepção, incluindo a contestação das convenções literárias.

Primeiramente, buscou-se estudar qual a especificidade do fenômeno metaficcional (autorreflexividade ou autoconsciência textual) na arte e quais as principais rupturas que se convencionou atribuir ao pós-modernismo, de modo a compreender-se como a literatura dialoga com os novos pressupostos e como eles são suscetíveis de influenciar a produção estética. Como metaficção e pós-modernismo muitas vezes são usados como sinônimos, fez-se necessário uma

discussão sobre a relação entre esses dois fenômenos e sobre quais as formas textuais que a metaficção pode assumir, tendo como base teórica o estudo de Linda Hutcheon, **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**.

Esse será o tema do primeiro capítulo deste trabalho, intitulado *A literatura em frente ao espelho: metaficção e pós-modernismo*. Capítulo no qual essas discussões são introduzidas por meio da análise do primeiro conto do livro, também intitulado *O voo da madrugada*, a fim de mostrar como a ficção sant'anniana dialoga com a crítica e a teoria literárias, muitas vezes incorporando-as enquanto matéria ficcional.

Em seguida, no capítulo *O empreendimento metaficcional de Sérgio Sant'Anna*, buscou-se recuperar as circunstâncias nas quais as narrativas do escritor foram produzidas. Para isso, apresenta-se um panorama geral da situação política e histórica e o contexto de produção literária brasileira contemporânea, baseando-se principalmente nos estudos de Flora Süssekind (1993; 2004), a fim de mapear as suas principais tendências e ver como a obra de Sérgio Sant'Anna insere-se nelas.

Este capítulo tem como objetivo investigar quais são as principais tendências assumidas pelo empreendimento metaficcional de Sérgio Sant'Anna ao longo de suas obras ficcionais, até chegar a **O voo da madrugada**, a fim de verificar como este livro as retoma e as sintetiza. Como a metaficção caracteriza-se pelo diálogo com a memória literária, e Sérgio Sant'Anna, principalmente nas obras iniciais, dialoga metaficcionalmente com o cenário literário brasileiro, optamos por estudá-lo paralelamente à narrativa brasileira contemporânea.

Feita essa contextualização geral, no capítulo **O voo da madrugada: uma poética metaficcional**, busca-se investigar como essa poética encontra-se estruturada, através da análise de alguns textos das três partes, a fim de verificar como as questões centrais da produção literária de Sérgio Sant'Anna são revisitadas e rearticuladas em **O voo da madrugada**.

# 1 A LITERATURA EM FRENTE AO ESPELHO: METAFICÇÃO E PÓS-MODERNISMO

*E assim se passaram pelo menos seis ou seis  
anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar e nem  
pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é  
uma estória inventada, e não é um caso  
acontecido, não senhor.*  
Guimarães Rosa

## 1.1 A quebra da ilusão realista no conto *O voo da madrugada*

Ao contrário de **Memórias póstumas de Brás Cubas**, em que já na abertura do primeiro capítulo discute-se a própria construção do romance e o narrador declara estar morto, em *O voo da madrugada*, uma questão semelhante será abordada pelo narrador-protagonista, mas apenas no último parágrafo do conto.

Enquanto o personagem criado por Machado de Assis esclarece que é um defunto autor, e não um autor defunto, pois suas memórias foram escritas por ele quando já se encontrava morto, o personagem de Sérgio Sant'Anna irá finalizar o conto, com uma gargalhada, afirmando que “antes de ser esta uma história de espectros [...] é uma história escrita por um deles” (SANT'ANNA, 2003, p.28).

No romance de Machado de Assis, o caráter puramente ficcional do texto literário é explicitado e tematizado já nas primeiras linhas. Se quem narra é um autor que já está morto e conta suas memórias do além, então o leitor não pode esperar uma história realista, estilo que estava em voga quando do lançamento do livro. O leitor, inclusive, não poderia esperar cumplicidade e simpatia do narrador, tão ao gosto do estilo romântico, pois já no prólogo este era avisado de que o romance não agradaria nem os sérios, nem os frívolos, os quais detinham o monopólio das opiniões. “A obra em si mesma é tudo: se te agrada, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agrada, pago-te com um piparote, e adeus” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.13).

O conto de Sérgio Sant'Anna faz um movimento inverso. Primeiramente, constrói um efeito de real. Após, em meio a um ambiente onde reina a objetividade,

surgirá um acontecimento que desafia a razão. Um contato com uma moça que aparentemente não existe na realidade interna da obra, possivelmente uma aparição ou um delírio. O narrador-protagonista irá então empreender seus esforços no sentido de tentar achar uma explicação plausível para esse fato e, assim, reestabelecer a racionalidade e a ordem no mundo “real”, no qual não haveria espaço para eventos sobrenaturais ou surreais.

O resultado dessa investigação e escrutínio da razão terá, no entanto, resultado surpreendente. Ao leitor que porventura esperasse descobrir a identidade da moça, se ela era um fantasma ou uma alucinação, o narrador-protagonista, seguindo o exemplo machadiano, dá-lhe um piparote e declara, debochadamente, ser ele mesmo um fantasma-escritor.

O conto começa com o seguinte parágrafo: “Se alguma coisa digna de registro aconteceu em minha vida dura e insípida foi estar entre os passageiros daquele voo extra, de Boa Vista para São Paulo” (SANT’ANNA, 2003, p.9). Nele, apresenta-se um protagonista que vivenciou um acontecimento que se destacou em meio a uma vida ordinária e sem maiores emoções, a ponto de merecer ser narrado. Ele assume a posição de um contador de história, que irá relatar um fato excepcional que aconteceu em uma viagem aérea. Aquele voo é “extra”, pois está destinado a transportar os parentes e os restos mortais das vítimas de um acidente aéreo ocorrido quatro dias antes.

O parágrafo seguinte prepara uma longa analepse (que perdurará ao longo de nove páginas, ocupando cerca de metade do conto), para só então o primeiro parágrafo ser retomado e a narração seguir seu curso:

Antes de tudo, devo explicar as circunstâncias, talvez fortuitas – mas que depois me pareceram pertencer a uma cadeia de fatos necessariamente interligados –, que me levaram a estar entre os seus poucos passageiros, pois tinha bilhete marcado para as nove horas da manhã seguinte (SANT’ANNA, 2003, p.9).

O tom explicativo presente nesse parágrafo é representativo do que o leitor encontrará no conto como um todo. O narrador faz um relato detalhado dos acontecimentos, sempre procurando encontrar relações causais entre os mesmos, explicando-os didaticamente. Diante disso, o uso da partícula “pois”, de orações explicativas entre travessões e, principalmente, o uso de marcadores discursivos, como o “devo explicar”, serão recorrentes.

O narrador irá também se deter acuradamente na descrição do espaço: os tipos humanos, a prostituição, a corrupção e o clima sem lei que imperam nos arredores do Hotel Viajante, na periferia de Boa Vista. Para não ceder ao clima corrupto que o rodeia e o impele a desejar fazer um programa com uma menina impúbere, o protagonista decide retirar-se para longe da tentação e passar o restante da noite no aeroporto. A descrição detalhada do ambiente, focando nos aspectos degradados e pecaminosos da convivência social, pode sugerir uma paródia do estilo naturalista. Todos esses fatores contribuem para criar uma ilusão de realidade, por meio da verossimilhança descritiva e das relações causais estabelecidas entres os acontecimentos.

Para conseguir pregar uma peça no leitor, o narrador primeiramente deve disfarçar o seu objetivo. Para isso, e embora, por definição, todo narrador-personagem seja suspeito, ele se faz passar por um narrador confiável. Consegue isso através do modo didático com que conduz o relato, explicando tudo para o leitor, que não precisa desprender maiores esforços para compreender a história. Mesmo que esta seja ficcional, ele se põe na posição de alguém que não quer enganar seu interlocutor.

Sua capacidade de explicar os acontecimentos, no entanto, é comprometida quando do surgimento da passageira misteriosa, colocando em cheque a veracidade narrativa construída até então. A impressão de realidade sofrerá o primeiro abalo após a decolagem do avião. Será no espaço aéreo, no auge da madrugada, em meio a cadáveres e pessoas enlutadas, que ela surgirá; seu aparecimento acontece longe, portanto, do solo firme e da clareza da luz do dia. Ele a vê com feições imprecisas: primeiro como moça, depois como jovem e, finalmente, como mulher adulta – o que contrastava com a materialidade das sensações vividas pelo protagonista ao trocar afagos com a mesma. Assim como surgiu do nada, desapareceu. O protagonista, no entanto, declara que “embora dado a devaneios, terrores noturnos e fantasias, eu não era homem de credices e misticismos. No máximo, as dúvidas dos agnósticos” (SANT’ANNA, 2003, p.23).

Essa aparição inexplicável irá romper a ordem racional e provocar uma ruptura com a veracidade narrativa. O protagonista, retornando ao solo e à luz do dia, ao desembarcar do avião, em São Paulo, irá então procurar a mulher misteriosa entre os passageiros e tripulantes, sem sucesso. Não havia ninguém que



correspondesse minimamente às feições da mesma. Desolado, toma um táxi e volta para casa.

O conto que até então relatara um deslocamento de modo linear e progressivo – Hotel Viajante, táxi, aeroporto (Boa vista), avião, aeroporto (São Paulo), táxi, casa – interrompe a narrativa e busca interpretar e compreender tais acontecimentos. Para isso, estabelece um diálogo com os possíveis leitores, no intuito de desvendar o mistério com a ajuda destes.

Aqui o possível leitor estará se perguntando e perguntando a mim: “Mas quem era ela: o inconcebível? Uma das mortas do acidente que subiu da morgue improvisada no avião e veio estar comigo? Pois não disse ela que já estava entre ‘eles’? (SANT’ANNA, 2003, p.23).

Como um sujeito esclarecido e agnóstico, não acredita no sobrenatural, mas, para descartar todas as possibilidades, mesmo aquelas que atentam contra a razão – como uma morta ressuscitar ou desprender-se do corpo – o narrador-protagonista, tal qual um detetive, resolve visitar os jornais, consultar os obituários e verificar as fotos das vítimas. Investiga inclusive as vítimas do acidente que não eram do estado de São Paulo e, por isso, seus corpos não estavam sendo transportados naquele voo, a fim de que qualquer possibilidade, mesmo a de uma troca acidental de corpos, fosse verificada. A explicação sobrenatural é assim descartada, pois “não havia [...] nenhuma que correspondesse, com um mínimo de fidelidade, a minha companheira de viagem, em qualquer das faces com que se revestiu para mim” (SANT’ANNA, 2003, p.23).

A fidelidade aos fatos reais é uma prerrogativa da narrativa realista, que procura representar “a verdade, toda a verdade, nada mais que a verdade”<sup>2</sup> (AZEVEDO, 1997, p.13, tradução nossa), como reza a epígrafe do romance paradigma do naturalismo brasileiro, **O cortiço**, de Aluísio de Azevedo. A verdade é vista, nesse viés, como uma correspondência entre a representação e a coisa representada, em uma clara petição de princípio em favor da realidade referencial em detrimento da linguagem. Não havendo correspondência entre a passageira misteriosa e uma mulher real, seja uma das parentes das vítimas, seja uma das vítimas, ficam descartadas as respostas realista e sobrenatural.

---

<sup>2</sup> Na obra de Aluísio Azevedo, a citação, utilizada como epígrafe, encontra-se em francês: “La Vérité, toute la vérité, rien que la vérité.” (Droit Criminel)

A aparição da passageira é o elemento que perturba a situação inicial do conto. Como o narrador-protagonista não consegue desvendar o mistério por si só, lança um apelo aos possíveis leitores, os quais deixam a posição passiva do início do conto, de apenas acompanhar o relato didaticamente conduzido e explicado, e são convidados a participar ativamente da resolução do enigma, interpretando os fatos. A introdução dos leitores surge como uma estratégia para encontrar uma solução ao conflito real vs. sobrenatural/surreal.

Ao narrador-protagonista resta buscar outros tipos de explicações racionais para atender às expectativas dos diferentes perfis dos possíveis leitores, principalmente os mais céticos. Assim, irá levantar as hipóteses de a mulher misteriosa ter sido um sonho ou uma alucinação. Não descarta nenhuma, pois considera que tudo é possível, mas também não as confirma, pois a sua experiência não se conformava às explicações canônicas do sonho nem da alucinação, uma vez que lhe deixou sensações marcantes, pela sua materialidade, e por ter sido, em suas palavras, uma experiência física e exterior a ele. Se tivesse sido um sonho, argumenta o narrador-protagonista, teria acontecido antes do adormecer; em vez de solucionar o caso, essa explicação criaria outra situação inexplicável: como um sonho poderia ter ocorrido antes do adormecer completo?

Não conseguindo resolver racionalmente o enigma da mulher misteriosa, ao mesmo tempo em que sustenta sua existência material e exterior, o narrador-protagonista fica em uma situação difícil, sujeito ao escárnio de possíveis leitores céticos: “Um fantasma – e de carne e osso –, rirão os escarnecedores, e, diante do que vivi em seguida, serei capaz de rir com eles, embora por motivos muito outros” (SANT’ANNA, 2003, p.23).

Nesse momento o narrador retoma o relato e prepara-se para pregar uma peça no leitor. O que ele viveu em seguida, ao adentrar o seu apartamento tomado pela escuridão, foi ver outra aparição, mas, desta vez, a dele mesmo, esperando-o da viagem, descansado, em seu quarto.

O conto está dividido em oito partes. Na última, a narrativa volta-se da história e da tentativa de desvendar o mistério para o próprio conto, fazendo um sumário dos principais acontecimentos relatados até então. É quando o narrador-protagonista entra no seu quarto e abre a janela, deixando entrar a claridade:

No entanto, nesta minha escrita, é e será sempre noite. Uma noite na qual contemplo as moças e as luzes do Dancing; a menina do beco e seu demônio; a preta velha que me surgiu como uma pitonisa das profundezas; a mim mesmo em momentos de exaltação de todos os sentidos, principalmente os mais soterrados.

Nesta escrita, em que sinto em minha mão a leveza do “outro”, há, sobretudo, um voo da madrugada com seu carregamento de mortos e a passageira que veio estar comigo. Exultante, dou-lhe novamente à luz, materializo-a. Aqui ela será sempre minha (SANT’ANNA, 2003, p.27).

O golpe final no leitor escarnecedor, aquele que exigiria um relato realista, com todos os acontecimentos racionalmente explicados, e zombaria quando a verossimilhança descritiva fosse violada, acontece no parágrafo seguinte, no qual o protagonista revela-se um narrador embusteiro, pregando uma peça no leitor. Ao declarar ser ele próprio um espectro-narrador, à semelhança do narrador de **Memórias póstumas de Brás Cubas**, que dizia escrever com a pena da galhofa, subverte toda a representação realista e a ordem racional que vinham sendo criadas desde o início do conto. Rompe, igualmente, com a veracidade narrativa e com a confiabilidade no narrador, mostrando o seu poder de, a partir da manipulação da linguagem, construir mundos ficcionais os quais nenhuma dívida mantêm com o mundo real e suas leis.

O conto, que começara como um relato realista, isto é, voltado para a representação de uma história que poderia ter acontecido no mundo real, sofre um abalo devido à aparição racionalmente inexplicável de uma mulher misteriosa. O apelo aos diversos tipos de (possíveis) leitores mostrou-se ineficaz na resolução do conflito. Diante desse impasse, o conto, ao seu final, abandona o relato e dobra-se sobre si mesmo e sobre o narrador escrevendo-o, destacando assim a ficcionalidade e arbitrariedade da representação literária. Apesar de ser dia, no texto escrito pelo narrador-protagonista será sempre noite. A última parte, ao retomar e resumir o conto, como que encapsula a narrativa precedente, colocando-se em um outro nível narrativo, no qual narra a própria escrita do conto que nós, os leitores, estamos lendo. Enquanto o primeiro nível tem como referente do discurso os acontecimentos vividos e relatados pelo narrador-protagonista, o segundo nível é autorreferencial: resume o conto e inclui-o em si.

Gustavo Bernardo (2010) usa duas imagens sugestivas para se referir a esse fenômeno literário. A primeira, trata-se das *babushkas*, também conhecidas como bonecas tchecas ou russas. São bonecas semelhantes, mas de tamanhos diferentes, que vão se encaixando uma dentro das outras. Ao abrir a boneca maior,

encontramos dentro desta uma menor, e dentro desta, outra, menor ainda, e assim sucessivamente, até chegarmos à última boneca, maciça, que não contém nenhuma dentro de si.

Outra imagem usada por Bernardo (2010) consiste em dois espelhos postos frente a frente; ambos vão reproduzindo a imagem de um objeto ao infinito, em que cada reprodução é menor que a antecedente, até chegar a reproduções minúsculas, não mais discerníveis ao olhar. Esse autoespelhamento ou duplicação, também conhecido como *mise en abîme*, encontra-se no conto *O voo da madrugada*, cuja última parte reflete uma imagem diminuída (sumariada) da história relatada no próprio conto. Trata-se de uma ficção sobre a ficção, um discurso ficcional autoconsciente da própria ficcionalidade.

Essa autoconsciência está igualmente presente no narrador-protagonista. A personagem (a viajante misteriosa) é real ou uma fantasia? O enigma não é resolvido ao final do conto, como era de se esperar; ele é, na verdade, dissolvido debochadamente, pois nem a viajante é real, nem mesmo ele, o narrador-protagonista, o é, embora viesse sendo criada uma ilusão de que este fosse real e aquela, uma alucinação ou um sonho. Ao revelar-se um espectro-narrador, ele está apenas desmascarando-se e revelando sua real constituição ontológica: ele não é um narrador real, mas um artifício ficcional criado pelo autor para escrever um conto.

“Espectro”, segundo o dicionário Houaiss, também possui o significado de “coisa vazia, falsa; ilusão”. No conto, não há espectros e não-espectros, todos os personagens – o narrador-protagonista tanto quanto a passageira misteriosa – são espectros (ilusões) de possíveis pessoas reais, entes vazios, criados pela imaginação do autor e materializados em palavras escritas, não possuindo existência fora da narrativa.

Tanto o conto como o narrador e protagonista do conto revelam-se, no final, ficções, apenas ficções e nada mais do que ficções – interrompendo e desmascarando duplamente, na última parte, a ilusão de realidade criada nas partes iniciais. A resolução do conflito do conto é irônica, pois consiste na explicitação da ficcionalidade do relato. Ao contrário de **O cortiço**, no qual a ficcionalidade era denegada, objetivando passar-se por uma narrativa verdadeira, o conto de Sérgio Sant’Anna assume e explicita ser apenas uma ficção, e o faz voltando-se sobre si mesmo, autorreferencialmente, constituindo-se como uma ficção sobre a ficção. Subverte, dessa forma, a representação realista, direcionada à realidade, pois, ao

voltar sobre si, a realidade como que se perde ou fica em segundo plano, e a ficção toma o centro do palco e se transforma ela própria no objeto principal da representação. Como a ficção não depende das leis da natureza nem da razão, ressaltar a ficcionalidade é descartar a necessidade de ter que explicar o mistério, pois no mundo da ficção tudo é possível: uma mulher aparecer do nada ou o protagonista duplicar-se em dois.

## 1.2 Metaficcionalidade

Ficção sobre ficção nada mais é do que a definição de metaficção. Em outras palavras, metaficção é uma representação que reflete a si dentro de si mesma, não mais preocupada especialmente em descrever um objeto do mundo ou em narrar um acontecimento, seja real ou hipotético, trazendo para o primeiro plano a explicitação do processo da criação artística, como o fazer criativo do autor e/ou a especificidade e a natureza do texto escrito e/ou o processo receptivo do leitor, tornando-os matéria da narrativa. Esse voltar-se a si pode dar-se sobre o processo narrativo e/ou sobre a linguagem com a qual a narrativa é construída. A metaficcionalidade tem, portanto, como característica essencial a consciência de si, que pode se dar sobre seu estatuto de texto ficcional e/ou seu estatuto de construção linguística, e como principal forma textual a *mise en abîme*.

Além de refletir a si, a metaficção pode voltar-se sobre outras formas de representações artísticas, parodiando, citando ou incorporando-as, estabelecendo assim um diálogo com a memória literária, em particular, e com a artística, em geral. Dessa forma, contrapõe-se àquelas narrativas de viés realista, cujo ideal de objetividade e fidelidade à experiência individual em relação à vida faziam com que procurassem apagar as instâncias enunciativas ou colocá-las a serviço da construção de uma ilusão de realidade.

A busca pela verdade humana, em vez de uma idealização poética embasada em convenções do passado, que marcou o começo do romance, segundo Ian Watt (2007), fez com que a narrativa objetivasse construir a sensação de ser um discurso veraz, estreitando a correspondência entre arte e vida enquanto denega sua própria ficcionalidade. Não por acaso, Watt (2007) postula o realismo formal como a

característica essencial do gênero romance. O realismo formal é uma convenção literária que parte da premissa segundo a qual

o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias (WATT, 2007 p.31).

O emprego da linguagem pela prosa metaficcional, por outro lado, tende a ser mais autorreferencial, comentando detalhes do processo de representação, voltando o foco da experiência humana no mundo da vida para a experiência humana de produzir textos ficcionais e/ou sobre a natureza do discurso produzido. Nesse sentido, tanto o romance de Machado de Assis quanto o conto de Sérgio Sant'Anna são metafissionais. O primeiro por colocar em evidência as reflexões sobre o procedimento de escrita das memórias de um personagem defunto, explicitando ao longo do processo narrativo tratar-se apenas de um romance ficcional, no qual o leitor não deve acreditar piamente, antes se divertir. O segundo, por quebrar a ilusão de um discurso que inicialmente parecia querer dar conta minuciosamente de uma experiência do mundo, em busca da verdade através do método de inferência causal, mostrando-o, ao seu final, como uma construção discursiva fictícia, uma peça pregada ao leitor crédulo. Se um abandona a convenção realista para apresentar-se como ficção, o outro tenta fazer-se passar por um texto realista para então expor sua artificialidade retórica e o engodo ao qual o leitor crédulo pode estar sendo submetido ao cair na ilusão realista.

O fenômeno metaficcional existe na arte há muito tempo; o termo metaficção, no entanto, foi cunhado pelo crítico norteamericano William Gass nos anos 1960, para se referir a obras nas quais “as formas de ficção servem de material ao qual outras formas podem ser impostas” (GASS, 1974, p.34), a exemplo de alguns livros de Jorge Luis Borges, John Barth e Flann O'Brien.

O principal objetivo de Gass (1974), no entanto, foi cunhar esse termo para se contrapor à crítica norteamericana que passou a definir um certo tipo de manifestação ficcional, que começou a surgir sistematicamente nos anos 1960, como antirromance: “na realidade, muitos dos chamados antirromances são verdadeiras metaficções” (GASS, 1974, p.34). O termo surgiu para denominar um

tipo de narrativa que subvertia a *mimesis* tradicional. Tais obras caracterizavam-se pelo ataque programático às convenções regionalistas e realistas que dominavam fortemente a literatura norteamericana.

Parte significativa da crítica, especialmente no início dos anos 1970, condenava essa forma de escrita autoconsciente e lamentava a morte do romance. Ao negar a definição de romance a essas manifestações do gênero, a crítica tomava o realismo formal como objetivo final da ficção e o romance realista do século XIX como seu paradigma.

Nessa mesma época, o termo pós-modernismo começou a ser usado para se referir ao grande movimento de contestação, de índole e objetivos os mais diversos, do paradigma epistemológico da modernidade, cuja expressão máxima no campo da prosa ficcional deu-se através do realismo formal. Logo o termo passou a ser usado para se referir às narrativas que, segundo a crítica, subvertiam a *mimesis* tradicional, ou certo entendimento de *mimesis*, que encontrava no realismo do século XIX o seu paradigma, e no naturalismo, sua exasperação. Como a autoconsciência era uma tendência desse tipo de obras, que visavam quebrar e subverter a ilusão de realidade, o termo metaficção passou a ser usado como sinônimo de pós-modernismo. A equivalência dos termos levou muitos à confusão de considerar a metaficção como um fenômeno pós-moderno e norteamericano.

Segundo Mário Avelar, metaficção passou a ser a

designação pela qual se tornou conhecido um conjunto de escritores americanos do pós-II Guerra Mundial (John Hawkes, William Gaddis, Vladimir Nabokov, John Barth, Thomas Pynchon, Donald Barthelme, entre outros) que, apesar de possuírem estilos distintos, convergiam quer numa dimensão experimental quer na busca de uma narrativa fundada numa metalinguagem, uma ficção fundada na elaboração de ficções. [...] Deste modo, conceberá como objectivo imediato a subversão dos elementos narrativos canónicos - intriga, personagens, acção -, tendo como estratégia final a elaboração de um jogo intelectual com a linguagem e com a memória literária e artística (AVELAR, In: CEIA, 2010, *online*).

A metaficcionalidade, isto é, a autoconsciência ou a autorreflexividade do texto ficcional, não é um produto contemporâneo, como o atesta **Memórias póstumas de Brás Cubas**, e também não é exclusivamente pós-moderno. O termo pós-modernismo, nesse caso, torna-se demasiado restritivo; nem todo texto contemporâneo autoconsciente é pós-moderno, isto é, tem como contraponto as

convenções realistas<sup>3</sup>, muito embora as obras classificadas como pós-modernas tendam a ser metaficcionais. Assim como o realismo formal foi o paradigma da modernidade, a metaficcionalidade constitui-se no paradigma das obras literárias ditas pós-modernas.

O termo metaficção surgiu para definir principalmente as narrativas ficcionais autoconscientes que começaram a surgir massivamente a partir de 1960, mas o fenômeno da autoconsciência ficcional é muito mais amplo, tanto no sentido de abranger outras formas artísticas, quanto no sentido de estar presente em outros períodos históricos.

Além da literatura em prosa, podemos encontrar a autoconsciência, por exemplo, na poesia; nas artes visuais, em Velásquez e Escher; no teatro, em Shakespeare e Brecht; no cinema, em Buster Keaton e Godard; dentre tantos outros.

A autoconsciência ficcional está profundamente enraizada na cultura ocidental. Para Robert Stam (1981), a constante tensão entre ilusionismo e anti-ilusionismo é o que tem alimentado a arte ocidental ao longo do tempo. Enquanto a arte ilusionista estabelece um faz de conta no qual optamos por acreditar estarmos frente à realidade, como se a representação não fosse uma representação, mas a própria realidade, a arte anti-ilusionista quebra essa ilusão, interrompe a história deliberadamente para mostrar os artifícios ficcionais, autodeclarando dessa forma sua natureza ficcional.

A reflexividade, através da paródia enquanto crítica a outros estilos ficcionais, pode ser encontrada já em Aristófanes, Horácio e Ovídio. Pode-se, inclusive, considerar como solução metaficcional o coro ou o *deus ex machina* nas tragédias gregas, uma vez que se referem à própria representação teatral. Essa tensão ganhou força na Renascença, período no qual a preocupação com as possibilidades e os limites da *mimesis* passou a ocupar espaço significativo no campo estético.

Ao lado do desenvolvimento da perspectiva nas artes visuais, no intuito de efetivar uma representação visual mais fiel da realidade, quase fotográfica, podemos encontrar a pintura autorreflexiva de Velásquez, com seus quadros dentro do quadro, a exemplo da pintura **As meninas**. Nesse mesmo sentido, o maneirismo

---

<sup>3</sup> Robert Stam (1981) percebe três motivações fundamentais da arte anti-ilusionista: lúdica, agressiva e didática. Embora não se possa relacionar esses três impulsos a um determinado período histórico, percebe-se, de acordo com Stam, a predominância do impulso lúdico na Renascença e do agressivo no modernismo, devido às artes de vanguarda.



também concorre para quebrar a ilusão realista, uma vez que as distorções que caracterizam esse movimento estético forçavam o receptor a tomar consciência de sua natureza representacional e artificiosa.

Outro exemplo clássico do período é **Dom Quixote** (1605; 1615). Segundo Robert Alter (1975 apud STAN, 1981, p.68), Cervantes teria promovido uma revolução copernicana na prática e na teoria da *mimesis*, uma vez que “envolve a inserção de representações dentro de representações e o resultado dessa multiplicidade é nos forçar a refletir sobre a natureza da representação em si”.

A tensão ilusionismo vs. anti-ilusionismo, forte na Renascença, sofreu um declínio na centúria realista, quando o realismo tornou-se a escola dominante e o ilusionismo, o objetivo final da representação artística canônica, mas retornou no início do século XX e foi exacerbado no após segunda grande guerra.

Há duas principais teses sobre o início da autoconsciência no romance. Para Barthes (1964), teria nascido com o surgimento da consciência burguesa e com a afirmação do individualismo – do que se conclui ser o romance um gênero narrativo burguês, seguindo a trilha de Ian Watt, Erich Auerbach e Georg Lukács. Ian Watt (2007), ao destacar sobremaneira o realismo formal, considera **Robinson Crusóé** (1719), de Daniel Defoe, como o primeiro romance, do qual partiria a tradição realista. Seguindo nessa linha, David Lodge (1992) localiza o início da tradição autoconsciente em **Tristram Shandy**, de Laurence Sterne, cujos dois primeiros volumes foram publicados em 1759.

Outros, a exemplo de Linda Hutcheon (1980), defendem que a autoconsciência teria surgido da intenção paródica do romance, com o objetivo principal de desmascarar as convenções literárias engessadas do passado. Nessa perspectiva, a tradição metaficcional no romance teria começado muito antes de **Tristram Shandy**, com **Dom Quixote**. A dimensão metaficcional nas aventuras do cavaleiro da triste figura estaria tanto na intertextualidade com os romances de cavalaria, cuja convenção anacrônica e engessada é parodiada e subvertida, quanto na exposição e na (auto)crítica do processo de escritura do romance dentro do próprio romance.

Segundo Linda Hutcheon (1980), a paródia, seguindo a acepção dada pelo formalismo russo, é o resultado de um conflito entre a motivação realista e uma motivação estética engessada do passado que se tornou artificial e óbvia. **Dom Quixote** representa uma tentativa de viver de acordo com os ideais medievais da

cavalaria em uma época na qual já não existiam mais cavaleiros andantes. Mais que isso, representa uma tentativa de aplicar e viver na vida “real” os códigos da cavalaria, que na verdade não passavam de convenções literárias. Esse choque entre temporalidades distintas (presente e passado) e entre o ideal poético e a realidade vivida dará o tom cômico tanto ao herói, sempre sofrendo os reveses do mundo, indiferente à sua idealização poética, quanto às convenções parodiadas, cuja rigidez e automatismo são tornados explícitos. Dessa forma, **Dom Quixote** assume uma dimensão metaficcional, uma vez que o código literário do romance de cavalaria torna-se o material sobre o qual a narrativa é construída.

A essa consciência intertextual soma-se uma consciência em relação ao próprio código e convenções. Cervantes não conta apenas as aventuras malfadadas de Dom Quixote, conta igualmente a história da escrita, tradução e publicação dessas aventuras, dentro da própria narrativa e enquanto matéria ficcional. Fatos históricos também favoreceram essa autoconsciência narrativa, como a publicação de um segundo volume falso das aventuras do herói de La Mancha. No segundo volume verdadeiro, escrito por Cervantes, o personagem Dom Quixote lê o segundo volume falso de sua própria história, e desmascara-a, provando sua inautenticidade.

Assim, o herói do romance conta, lê, avalia e critica o romance do qual é personagem. Segundo Linda Hutcheon (1980), Cervantes viu e demonstrou que, “in the novel form the narrative act itself is, for the reader, part of the action” (HUTCHEON, 1980, p.5). Esse aspecto toma dimensão capital na medida em que expande a noção de *mimesis* para além da interpretação clássica, que reduz o termo à imitação da natureza. A revolução copernicana de Cervantes, segundo palavras de Robert Alter (apud STAM, 1981), foi transformar o processo de criação e composição narrativa em objeto de imitação. Expandiu, assim, a noção de *mimesis* de modo a englobar não só o produto da imitação, isto é, a história contada, mas também o processo de construção de uma história. Teríamos, portanto, uma *mimesis* de produto, isto é, a história contada, tendência das narrativas ilusionistas, e uma *mimesis* de processo, ou seja, sobre a forma como a história é narrada, tendência das narrativas anti-ilusionistas. Em **Dom Quixote**, ambas (a narração e o narrado) estão presentes de forma entrelaçada.

Se considerarmos, no entanto, Cervantes, em vez de Defoe, como o responsável pelo surgimento do novo gênero, **Dom Quixote** seria o primeiro romance realista tanto quanto o primeiro romance metaficcional. Dele partiria não só

a tradição realista, mas também a tradição autorreflexiva. A metaficção, portanto, longe de ser um produto contemporâneo, ou pós-moderno, estaria presente desde o nascimento do romance. Longe de representar a morte do romance, ou ser um não-romance, a metaficção contemporânea seria o pleno e sistemático desenvolvimento de uma potencialidade que já se encontrava na origem do gênero, a qual foi ofuscada pela ascensão vitoriosa da tradição ilusionista, mas que voltou com força na contemporaneidade.

Essa tese ganha força se levarmos em conta que o romance de Sterne também é motivado por uma intenção paródica. Segundo Ian Watt (1990, p.253), “*Tristram Shandy* é não tanto um romance como uma paródia de romance, e, com uma precoce maturidade técnica, Sterne volta sua ironia contra muitos métodos narrativos que o novo gênero desenvolvera tão tardiamente”. Sterne adota e aplica algumas das premissas do realismo formal tão literalmente que acaba realizando uma redução ao absurdo do próprio romance, trazendo à tona e explicitando suas convenções. Outro ponto a se considerar é que entre Cervantes e Sterne a autorreflexividade ficcional já se fazia presente em Henry Fielding, que interrompia a narração para, por exemplo, dissertar sobre a profissão do romancista, ou mesmo para orientar o leitor.

A importância de Sterne pode ser sentida em Machado de Assis, que esclarece sua dívida literária para com o autor inglês no prólogo de **Memórias póstumas de Brás Cubas**, principalmente pela adoção da forma livre. O livro é importante na carreira machadiana, pois representa a superação da fase romântica tanto quanto a adoção de uma forma alternativa ao realismo que então vigorava na literatura brasileira, muito embora a crítica irrefletidamente hoje considere a obra marco inicial da fase realista do autor. Já à época de sua publicação, o livro, além de ter sido alvo de um relativo silêncio da crítica,<sup>4</sup> suscitou controvérsias se era ou não um romance. A obra era de difícil classificação, uma vez que não se conformava aos modelos-padrão nem do romantismo nem do realismo/naturalismo, fato que levou o próprio Machado de Assis a manifestar-se no prólogo à terceira edição, dizendo simplesmente que era romance para uns e não o era para outros. Machado de Assis

---

<sup>4</sup> Para que seja possível mensurar a recepção crítica da obra, **O mulato**, de Aluísio de Azevedo, publicado no mesmo ano, foi agraciado com mais de cem artigos e considerado como a grande revelação do momento, enquanto o livro de Machado de Assis contou com apenas três artigos (LIMA. In: MACHADO DE ASSIS, 1997, p.6). O livro de Azevedo trazia, então, para o Brasil, o naturalismo explícito de Émile Zola.

além de ter sido um crítico do realismo,<sup>5</sup> foi o precursor da metaficcionalidade no Brasil.

Outro fator importante para o desenvolvimento da autoconsciência ficcional foi a publicação de **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister** (1795-1796), de Wolfgang Goethe. O livro é considerado o marco inicial tanto do romance de formação (*Bildungsroman*) quanto do romance de artista (*Künstlerroman*), considerado um subgênero do primeiro e cuja especificidade é o fato de o herói ser um artista. Segundo Linda Hutcheon (1980), foi a autoconsciência romântica que tornou possível o desenvolvimento do realismo psicológico do início do século XX, expandindo ainda mais o significado de *mimesis* no romance e promovendo o retorno de ficções anti-ilusionistas.

Para Hutcheon (1980), Joyce, Proust, Woolf, Pirandelo, Svevo, Gide, entre outros, colocaram-se contra a noção restrita de *mimesis* herdada principalmente do naturalismo, e passaram a questionar sua principal premissa segundo a qual a realidade externa é o real. Esses autores passaram a substituir o mundo exterior pelo mundo interior, deslocando o foco para os processos imaginativos e psicológicos dos personagens. Ao voltar a *mimesis* para a consciência, a narrativa podia centrar-se tanto nos objetos da consciência quanto nos seus processos, a exemplo do fluxo de consciência. Consequentemente, a imitação do processo psíquico foi integrada à noção de *mimesis*.

A passagem dos processos psíquicos, em geral, para os processos criativos, em particular, envolvidos na criação de um universo fictício teria sido, conforme Hutcheon (1980), passo natural para escritores como Proust, Pirandello, O'Brien e Gide. Haveria uma passagem lógica, para Hutcheon, da representação da formação do artista, o mergulho nos processos da consciência e, posteriormente, no processo imaginativo e criativo, resultando no romance sobre o romance.

Os romances sobre a escrita do romance promovem igualmente uma quebra da ilusão romântica, segundo Bernardo (2010), na medida em que mostram a obra não como fruto da inspiração ou genialidade, mas como o produto do trabalho do artista, explicitando e tornando matéria da ficção o processo criativo, com suas dificuldades e sofrimentos, bem como suas recompensas. Ao mesmo tempo em que

---

<sup>5</sup> Segundo Bernardo (2010, p.122), "Machado de Assis foi o crítico mais duro do realismo enquanto estilo literário [...]. Saiu de sua pena a condenação mais explícita e mais contundente ao realismo que já foi enunciada: 'A realidade é boa, o realismo é que não presta para nada'".

desmascara os meandros da criação, dessacraliza o trabalho do artista, embora, paradoxalmente, enalteça a atividade criadora ao colocar o artista trabalhando no centro do palco da escrita.

O trabalho de criação, que antes era escondido sob o rótulo de inspiração e genialidade, ou atribuído a seres míticos, a exemplo das musas, agora é explicitado e elevado à dignidade da representação literária, a ponto de ocupar uma posição central no enredo. O artista recrudescer a autoconsciência do seu ofício assim como o texto intensifica a autoconsciência a respeito de sua identidade ficcional e ambos tomam o primeiro plano na ficção do pós Segunda Guerra Mundial, com uma intensidade e sistematicidade sem precedente.

À autoconsciência narrativa, romancistas, como Italo Svevo, acrescentaram uma consciência linguística. As novas descobertas a respeito da natureza da linguagem foram um passo decisivo para os questionamentos contra o realismo em sua primazia pela realidade externa. Se o realismo subjetivo havia se voltado da realidade externa para o sujeito, mais especificamente para a consciência da realidade, o conhecimento do funcionamento da linguagem permitiu questionar a possibilidade de representação verdadeira e objetiva da realidade. Pôr em questão a relação entre as palavras e as coisas implicava uma postura crítica tanto em relação às palavras quanto à realidade. Assim, à autoconsciência narrativa acrescentou-se uma autoconsciência linguística.

A contemporaneidade irá acentuar ainda mais essa autoconsciência. A tradição autorreflexiva, ofuscada pela hegemonia realista, retorna significativamente no início do século XX e, após a Segunda Guerra Mundial, torna-se o paradigma da literatura classificada como pós-moderna.

A prosa pós-moderna, não obstante, não se limitou a romper com a arte ilusionista, característica principal do realismo, debateu-se igualmente contra as premissas do realismo formal e suas convenções. Algumas obras questionam a própria possibilidade de representar a realidade. A falta de conexão entre a linguagem e a realidade será a principal estratégia ficcional adotada por Thomas Pynchon, em **O leilão do lote 49** (1966). A narrativa de John Barth irá apelar para os materiais dos *mass media*, utilizando-os como principal matéria ficcional. William Gass (1974) percebeu que uma das tendências das obras por ele denominadas metaficcionalis era explorar a ausência de conexão entre a linguagem e a realidade, característica que contribuiu para a associação entre metaficção e pós-modernismo.

### 1.3 Pós-modernismo

Até agora vimos o fenômeno da reflexividade de forma geral; ou seja, que ele não se limita à narrativa ficcional, estando presente em outras formas artísticas; que, igualmente, não se limita às obras contemporâneas, contemplando outros períodos históricos. Quanto à metaficção no romance, em específico, que ela não é um produto resultante da ruptura com a modernidade, mas uma tendência que se encontrava já na origem do gênero, em **Dom Quixote**, e passou de uma manifestação periférica e esporádica para uma posição hegemônica, a ponto de se falar em escola ou tendência metaficcional a partir da segunda metade do século XX. Não só o número de obras metaficcionais aumentou, mas também a intensidade da autoconsciência ficcional.

Também dissemos que a metaficção contemporânea não é toda ela pós-moderna, uma vez que a reflexividade sempre existiu e continuou a existir no mundo de hoje, mas as obras ditas pós-modernas, no afã de superar ou enfraquecer a tradição realista, aderiram ao anti-ilusionismo, a ponto de transformá-lo no seu paradigma estético. O pós-modernismo, no entanto, não se limitou a aderir à reflexividade, atacou e questionou, no campo teórico, o paradigma epistemológico da modernidade e, no campo estético, os pressupostos que sustentavam o realismo formal e as suas convenções literárias. Não por acaso a crítica passou a denominar tais obras de antirromance, antes de o termo metaficção ser adotado.

O caminho trilhado no conto *O voo da madrugada*, a saber, de uma linguagem referencial para a autorreferencialidade e do ilusionismo para o anti-ilusionismo, é semelhante ao que a ficção do século XVIII e principalmente XIX percorreu até chegar ao pós-modernismo. Ocorreu um voltar-se do mundo referencial ou do realismo filosófico para o mundo da linguagem e dos intercâmbios intersemióticos. Em se tratando da representação ficcional, houve um progressivo abandono da representação do mundo em proveito da representação sobre outras representações (literatura, teatro, cinema, jornal, TV etc.), em que a intertextualidade se sobrepõe à referencialidade.

Com efeito, o simulacro, isto é, um signo que remete a si ou a outro signo ao invés de a um referente real – uma representação de representação, na definição de Jean Baudrillard (1981) – ao lado do anti-ilusionismo, tornaram-se paradigmas da ficção pós-moderna e ambos concorrem para a quebra do efeito de realidade. “El texto postmodernista del tipo ideal es, pues, un ‘metatexto’, o sea, un texto sobre textos o sobre la textualidad, un texto autorreflexivo y autorreferencial, que tematiza su propio status textual y los procedimientos en que este está basado” (PFISTER, 1991, p.14). Essa reviravolta deve muito a uma mudança de foco em relação ao paradigma epistemológico da modernidade, que os pós-modernos levaram às últimas consequências.

Até agora falamos em pós-moderno e pós-modernismo, mas o mais adequado seria usar tais termos no plural. Manfred Pfister (1991), seguindo um modelo cronológico, estabelece pelo menos três tipos de pós-modernismos estéticos. Um, inspirado na arquitetura, projeta uma volta ao passado, no sentido de revisar e desfazer o modernismo, incorporando e mesclando diversos estilos dos mais diferentes períodos históricos, condenados no apogeu modernista (Escola Bauhaus); outro, rompendo com o modernismo, projeta-se para o futuro, mais especificamente para as novas mitologias produzidas pelos meios massivos de comunicação e pela cultura *pop*, relegando a herança cultural e histórica a um segundo plano. A terceira concepção foca-se no presente, considerando-o uma extensão e culminância do modernismo, intensificando e exacerbando alguns de seus aspectos residuais. O que essas três noções divergentes teriam em comum, segundo o pensador alemão, seria estarem assentadas sobre uma mesma base teórica, a saber, a teoria da intertextualidade.

Ao estabelecer que um texto, em vez de referir-se à realidade, refere-se a outros textos, e estes a outros tantos e assim sucessivamente, em uma semiose infinita, perder-se-ia a referência e, conseqüentemente, a possibilidade da representação do real, uma vez que este já apresentar-se-ia textualizado; perder-se-ia igualmente a originalidade individual, a autonomia e completude do texto, a possibilidade da verdade referencial, etc. Há um enfraquecimento geral dos poderosos princípios modernos, aqueles grafados com letra maiúscula, prática tão ao gosto desse período.

Conforme assinala Pfister (1991), Julia Kristeva considerava a intertextualidade como a mais importante ferramenta na desconstrução do sujeito e

do texto. Deste modo, a criatividade e a produtividade são transferidas do autor para o texto, que apenas proporciona um espaço de interação discursiva. Segundo Pfister (1991), Kristeva acreditava desconstruir, dessa maneira, a subjetividade individual do autor (e do leitor); ambos tornar-se-iam uma câmara de ecos. Os princípios fundamentais do paradigma moderno, segundo essa perspectiva, não mais descreveriam a realidade nem a capacidade do sujeito em fazê-lo, mas apenas simbolizariam a ideologia burguesa tornada universal. Foi, em seu início e no contexto francês, uma postura revolucionária de crítica da ideologia burguesa através de uma análise linguística.

Nessa perspectiva, o sentido de um texto não estaria mais no que ele designa do mundo, mas na relação que estabelece com outros textos, isto é, na intertextualidade, que por ser um dos procedimentos centrais e por sempre estar se reportando a alguma referência interpretativa e perspectivante de outros textos, “tiene en sí misma un aspecto metatextual” (PFISTER, 1991, p.14).

No campo das ideias, o movimento pós-moderno, segundo Nizia Villaça (1996), é um fenômeno que abrange não só o campo estético, mas espraia-se por outras áreas do conhecimento, como a sociologia, filosofia, psicologia etc., e se caracteriza por ser um momento de

[...] problematização, mais do que da negação, de todos os modelos e parâmetros. Opção pela multiplicidade de paradigmas, pelos paradoxos, pelas micro-abordagens em substituição à ortodoxia, aos macro-diagnósticos, às totalizações provenientes do desejo característico do racionalismo que orientou predominantemente o paradigma do saber no ocidente (VILLAÇA, 1996, p.7).

Embora Villaça afirme que foi um movimento que problematizou mais que negou o paradigma da modernidade, vale ressaltar que houve uma tendência dentro do movimento que teve como objetivo a ruptura. No geral, essas problematizações e esses questionamentos são consequências do desenvolvimento de uma consciência linguística e semiótica, que possibilitou a insurgência de novos paradigmas.

Podemos perceber essa reorientação pelo viés dos grandes problemas filosóficos. Segundo Mario Porta (2002), a filosofia pode ser dividida em três grandes períodos. O antigo tinha como preocupação estabelecer *o que as coisas são*. É uma postura metafísica que buscava estabelecer a essência das coisas e terminava sempre em alguma espécie de divindade, seja o mundo das ideias platônico, o primeiro motor aristotélico, ou o deus racional dos teólogos. Concebia o mundo



regido por valores imutáveis, do que decorre uma consciência atemporal, embasada no universal e na coletividade em detrimento do particular e do mutável.

A modernidade representa um deslocamento para o conhecimento. Preocupa-se não mais em estabelecer *o que as coisas são*, mas *como podemos conhecer as coisas*, caracterizando-se por ser uma postura epistemológica, uma teoria do conhecimento. Há uma inversão de valores; a verdadeira realidade deixa de ser o universal e imutável, e passa a ser o mundo empírico, passível de ser conhecido pelo indivíduo pela observação criteriosa e por meio de certos métodos. É a era das ciências naturais, que viriam a mudar a face do planeta e a reorientar inclusive a filosofia. Basta ver **A crítica da razão pura**, obra magistral e basilar do iluminismo, em cuja introdução Kant anunciava estar promovendo na filosofia uma revolução copernicana, ou seja, superando a metafísica por meio do modelo científico e experimental das ciências empíricas aplicado à filosofia.

A filosofia contemporânea, nascida como reação à crise do idealismo absoluto de Hegel, desloca o foco do conhecimento para a linguagem, ou seja, não mais *como podemos conhecer as coisas*, mas *por meio do que temos acesso às coisas ou aos fenômenos*. Basta ver que as três grandes tradições contemporâneas (Filosofia Analítica, Hermenêutica e Fenomenologia), cada qual, a seu modo, giram em torno da linguagem.

Dentro desse paradigma epistemológico da modernidade, são problematizados principalmente quatro princípios: subjetividade, referência (realidade), representação e verdade; princípios que estão intimamente imbricados. De forma simplificada e desconsiderando as diferenças entre os diversos sistemas filosóficos, a *representação* consiste na imagem mental, ideia ou conceito de algo que se encontra fora da mente ou da linguagem, ou seja, algo que está por um objeto do mundo referencial (os objetos imaginários tornam-se um problema, mas são desconsiderados por serem vazios, sem sentido, isto é, sem referência). Representar é, portanto, expressar a *referência* em linguagem. Das principais teorias da verdade, a mais aceita, por ser a mais intuitiva, é a da *verdade como correspondência*; correspondência da representação com a coisa representada, e toda essa operação é realizada pelo *sujeito*, não um sujeito particular, mas um conceito de sujeito racional tornado universal, que possui uma unidade transcendental, um *cogito*. Esse sujeito é considerado capaz de conhecer o mundo por meio do seu aparato cognitivo e da observação criteriosa e experimental.

Esses princípios fundamentam uma estrutura que tem um viés epistemológico de explicitar quais são as condições de possibilidades que temos para conhecer o mundo, mas a linguagem ainda não havia sido problematizada na relação entre sujeito e objeto. A linguagem, sempre considerada por um viés logicista, viés através do qual se evitava a linguagem natural, com seus problemas de ambiguidade e polissemia, era tida como reflexo do objeto. A corrente pós-moderna problematizou esse paradigma ao voltar-se para a linguagem, não pelo viés da filosofia, mas pelo viés da linguística saussuriana e da semiótica peirceana.

A linguística saussuriana percebeu que o signo é arbitrário, o que implica “a autonomia relativa da língua em relação à realidade e supõe que a significação seja diferencial (resultante da relação entre os signos) e não referencial (resultante da relação entre as palavras e as coisas)” (COMPAGNON, 2003, p.70). Por meio da semiótica peirceana, “a ligação original entre o signo e seu objeto foi quebrada, perdida, e a série dos interpretantes caminha indefinidamente de signo em signo, sem nunca encontrar a origem, numa *sêmioses* qualificada de ilimitada” (COMPAGNON, 2003, p.70). Não por acaso que o pós-modernismo, segundo Graham Priest (2006), foi desenvolvido por filósofos mais ligados à literatura, como Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard etc., imersos principalmente na tendência pós-estruturalista. Teve, assim, seu maior sucesso principalmente nos departamentos de Letras mundo afora.

Diferente do que pensa Villaça (1996), o pós-moderno não apenas problematiza esses princípios da modernidade como também os desconstrói e atribui-lhes novas acepções, a exemplo da perspectiva desconstrutivista assumida por Derrida.

O sujeito deixou de ser concebido como autônomo, autossuficiente e autodeterminado, para tornar-se um sujeito constituído no e pelo discurso. Acresce-se a isso tudo, a proliferação dos meios massivos de comunicação, que passaram a mediar o acesso à realidade através de seus discursos, o que acarreta, também, uma discussão sobre a verdade, uma vez que a linguagem verbal não estaria mais intimamente ligada ao mundo referencial, mas a outras linguagens e signos. A própria possibilidade de termos acesso ao mundo referencial é questionada, uma vez que este sempre se apresentaria, de alguma forma, já textualizado.

Nesse sentido, as mudanças histórico-filosóficas do mundo contemporâneo proporcionaram um ambiente de problematização e desconstrução que abalam os

grandes princípios da modernidade, que ganham novas concepções, gerando o que se chamou de crise do sujeito, crise da representação, o descrédito das grandes narrativas (metarrelatos) entre outros. Nisso, o clima de pessimismo e ceticismo, resultante dos horrores da Segunda Guerra Mundial, que abalou os postulados iluministas e a fé no progresso humano, contribuiu significativamente.

A questão aqui não é aceitar ou não os postulados pós-modernos, decidir se os mesmos são válidos ou não, importa, sobretudo, verificar as consequências estéticas dessas problematizações, rupturas e pessimismos em relação à modernidade, uma vez que essas questões de cunho teórico-epistemológico são suscetíveis de condicionar a realização estética<sup>6</sup>.

Parte da ficção narrativa que se insere na vertente pós-moderna dialoga com essa discussão, resultante das mudanças histórico-filosóficas pelas quais passa a contemporaneidade, e incorpora certos postulados pós-modernos, transformando-os em tema de narrativas, caracterizando-se, assim, como uma “ficção reflexiva que dialoga com a própria literatura e com a crítica” (VILLAÇA, 1996, p.16). Esses novos textos desconstruam “todas las distinciones entre discurso poético y discurso teórico, entre práctica estética y reflexión teórica” (PFISTER, 1991, p.14-15).

A narrativa, ao trabalhar com a linguagem, também sofre os abalos dessas contestações. O sujeito, um dos pilares do paradigma epistemológico, também entra no rol de problematização. O ser humano foi definido por Aristóteles como animal de *logos* (*zoon lógon ékhon*); dentre as inúmeras acepções de *logos*, das quais se destacam linguagem e razão, a modernidade destacou e sobrevalorizou apenas a racionalidade na definição de sujeito. O voltar-se para a linguagem irá se debruçar sobre a contradição resultante do primado moderno da razão sobre o corpo e tudo a ele relacionado (paixões, emoções, interesses, desejos etc.), que passam então a ser valorizados.

---

<sup>6</sup> Uma característica muitas vezes ignorada, mas não menos importante, das narrativas pós-modernas é que uma parte significativa dos autores também são professores em departamentos de estudos literários ou são formados em Letras. É o caso das figuras-chave do pós-modernismo literário estadunidense, John Barth, Donald Barthelme, Raymond Federman e Thomas Pynchon, todos pertencentes ao ambiente acadêmico. John Barth, em seu livro **Lost in the Funhouse**, por exemplo, tematiza em contos as duas metáforas mais corriqueiras da teoria da intertextualidade pós-estruturalista, a saber, o labirinto de espelhos e a câmara de ecos. É uma literatura gerada dentro do ambiente universitário, em um período de *boom* de estudos críticos e teóricos da literatura, mesclando ficção, teoria e crítica, e assim retroalimentando os estudos literários sem sair de dentro do ambiente acadêmico. No Brasil, uma figura-chave no descentramento do sujeito, João Gilberto Noll, também é formado em Letras. Outro importante escritor e estudioso do pós-modernismo, Silvano Santiago, é professor de Letras.

O sujeito ganha historicidade, pois se ressalta a importância da formação cultural na conformação do sujeito, processo no qual os intercâmbios discursivos adquirem relevo. Segundo Maffesoli (1996), sai-se da lógica da identidade (sexual, profissional, ideológica etc.) para uma lógica da identificação. No lugar de uma identidade estável teríamos pessoas com múltiplas facetas e papéis, em virtude das aderências sucessivas e simultâneas a séries de figuras e aos espaços sociais por onde transita. O sujeito teria sua plena liberdade limitada pelas redes discursivas por meio das quais atua no mundo.

Em termos literários, teríamos a exploração ficcional de personalidades intercambiáveis, identidades descartáveis, a presença de um eu fluido, descentrado, fragmentado, frágil ou esvaziado – o que, no extremo, seriam apenas jogos aleatórios e lúdicos de signos e discursos, com a recusa a uma visão globalizante (sentido unívoco) e a suspensão do juízo crítico.

Na chamada crise do sujeito, decorrente da mudança de concepção do sujeito, que perdeu sua identidade (unidade) transcendental para tornar-se um constructo linguístico e social, muda-se a concepção do narrador clássico. Não é mais aquele narrador íntegro que escreve para compartilhar experiências com os outros, conforme concebido por Walter Benjamin (1994), mas aquele que quer “extrair a si mesmo da ação narrada”, como o definiu Silviano Santiago (1989, p.38). Um sujeito múltiplo e fragmentado que busca fundir-se e constituir-se enquanto unidade pela narrativa de si.

A crise da representação, por sua vez, pôs em discussão a tradicional pretensão da literatura em desvelar uma verdade humana e apontar caminhos. Os estudos sobre a natureza da linguagem e o crescimento dos *mass media* abriram espaço para a discussão sobre a referência do discurso literário e a consequente descrença sobre a capacidade da literatura dizer o real, pois as representações literárias não fariam mais referência ao mundo real, mas a outros discursos, como o televisivo, cinematográfico, jornalístico etc. Conforme Pignatari,

a multiplicação e a multiplicidade de códigos e linguagens cria uma nova consciência de linguagem, obrigando a contínuos cotejos entre eles, a contínuas operações intersemióticas e, portanto, a uma visada metalinguística, mesmo no ato criativo, ou melhor, principalmente nele, mediante processos de metalinguagem analógica, processos internos ao ato criador (PIGNATARI, 1974, p.79).

A desreferencialização da literatura está explícita na discussão sobre o simulacro, em que a linguagem não representaria a realidade, mas apenas simularia um modelo de realidade, no qual apagam-se as diferenças entre realidade e representação, entre aparência e essência. O simulacro, segundo Baudrillard (1981), não é a contraparte da realidade, é a própria realidade simulada; nele, tudo é representação. É um signo que remete a outro signo, sem nunca encontrar o referente, isto é, uma realidade natural, pura, que não esteja já convertida em discursos. Levado ao extremo pela teoria literária francesa, chegou a se negar que a literatura pudesse falar do mundo e só pudesse falar da própria literatura.

Narrativas que se apropriam da estratégia do simulacro para romper com o realismo tendem a voltar-se da realidade para os códigos que permeiam o mundo contemporâneo, incorporando técnicas e linguagens de outros gêneros artísticos e dos meios massivos de comunicação, principalmente a linguagem visual. Sérgio Sant'Anna é um escritor que não apenas aderiu a essa estética, como também usou a ficção para se defender de críticas a respeito dessa escolha:

Estaremos, agora, diante de um novo realismo na literatura brasileira? Um novo realismo que assume uma forma fragmentária? Pois está difícil, hoje em dia, não escrever em fragmentos. Por que a realidade, cada vez mais complexa, também se estilhaçou (SANT'ANNA, 1982, p.211).

Embora esse fenômeno seja frequentemente associado ao pós-modernismo, a incorporação de elementos pictóricos à linguagem verbal e de outros gêneros literários ao romance já pode ser encontrado em **Tristram Shandy**, romance que poderia muito bem ser considerado pós-moderno, apesar de publicado no século XVIII.

#### 1.4 Metaficção: modos e formas

Como já dissemos, metaficção é uma ficção sobre a ficção. O conceito deve muito à distinção feita na lógica moderna entre dois níveis de linguagem: a linguagem-objeto, que fala de objetos, reais ou imaginários, e a metalinguagem, que fala da linguagem (BERNARDO, 2010). A metaficção, nesse sentido, ao invés de

privilegiar uma linguagem mais referencial, voltada para a dimensão semântica, para o sentido da história contada, aos moldes do estilo realista, privilegia uma linguagem mais voltada sobre a linguagem da ficção; é mais autorreferencial e privilegia mais a *mimesis* de processo que a *mimesis* de produto. Pode voltar-se sobre si mesma, ou, via intertextualidade, sobre outras formas ficcionais, estabelecendo um diálogo com a memória literária e suas convenções.

Ao voltar-se sobre si mesma, pode focar a estrutura linguística e/ou a estrutura narrativa. No primeiro caso, apresenta-se como linguagem, no segundo, como um discurso ficcional. Além desses dois modos metaficcionais (narrativo e linguístico), Linda Hutcheon (1980) apresenta também duas formas possíveis de a metaficcionalidade manifestar-se.

O texto pode apresentar sua autoconsciência de modo evidente, explicitamente tematizado, alegorizado ou metaforizado dentro da ficção, ou de modo encoberto, em que a autorreflexividade está implicitamente estruturada, internalizada ou atualizada. Ao primeiro caso, Hutcheon (1980) denomina *overt form*, ao segundo, *covert form*. Do cruzamento dos dois modos e das duas formas, resulta quatro possibilidades de metaficcionalidade textual.

O modo narrativo *overt* é o tipo paradigmático da metaficcionalidade. Nele, a ficção apresenta-se explicitamente enquanto discurso ficcional e no qual se estabelece, por meio de digressões do narrador, uma relação dialógica entre autor/narrador-texto-leitor. **Memórias póstumas de Brás Cubas** e o conto *O voo da madrugada* são exemplos desse tipo. No mais, é a forma mais aceita de metaficcionalidade, mesmo por aqueles críticos que condenam esse tipo de manifestação literária, pois representaria o enfraquecimento ou mesmo a morte do gênero. A explicação para isso repousa no fato dessa forma já estar inscrita na história do gênero, remontando a Cervantes.

No modo linguístico *overt*, a metaficção opera em um nível mais básico da narrativa, recaindo sobre o material linguístico cujos referentes são indispensáveis para construir um mundo imaginativo no leitor. Pode ressaltar tanto os poderes e as possibilidades da linguagem quanto suas limitações e insuficiências. No conto *O voo da madrugada*, temos exemplos de ambos os casos.

Ah, **as palavras, tão insuficientes para descrever as emoções mais caras.** Que aqueles que lerem o meu relato se lembrem do êxtase vivido

com alguém – os que tiverem tido esse privilégio –, e estarão perto de me compreender (SANT'ANNA, 2003, p.24, grifo nosso).

Esta passagem enfatiza a inadequação da linguagem em transmitir sentimentos e emoções; como forma de superar essa insuficiência, o narrador apela abertamente ao leitor, instruindo-o a não se apegar às palavras, mas ir além e utilizar-se das próprias experiências vivenciadas, a fim de ter a real noção daquilo que o narrador com as palavras não consegue expressar e transmitir. No exemplo a seguir, retirado de *Conto (Não conto)*, do livro **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro**, a natureza estritamente linguística da literatura é desmascarada.

Mas o que estão a imaginar? Isso aqui é apenas um menino – ou macaquinho – de papel e tinta. E, depois, se fosse de verdade, o menino poderia morrer mordido pela cobra. Ou então matar a cobra e tornar-se um homem [...]. Mas não se esqueçam, são todos de papel e tinta: o menino, o macaquinho, a cobra, o homem, o macacão, seus urros e os socos que dá no próprio peito cabeludo. Cabelos de papel, naturalmente. E, portanto, não há motivos para sustos (SANT'ANNA, 1982, p.236).

Nestes termos, percebe-se que a linguagem pode também ser um instrumento poderoso, construir realidades e realizar desejos que o mundo empírico não possibilita. É o caso do encerramento do conto *O voo da madrugada*, em que o narrador, não podendo reencontrar a passageira misteriosa, apela para a escrita a fim de realizar o que o mundo com suas leis inflexíveis não permite: “Uma noite na qual, ousado dizer, paira uma enigmática e soturna poesia, que me renova **a esperança de alcançar, desta vez, na escrita, a fusão tão almejada**; satisfazer o anseio maior!” (SANT'ANNA, 2003, p.27-28, grifo nosso).

As formas *covert* são mais difíceis de tipificar, como argumenta Hutcheon (1980), uma vez que não estão explicitamente tematizadas. No modo linguístico *covert*, o enigma, a anedota, o trocadilho e o anagrama são formas que podem chamar a atenção do leitor da história contada para o trabalho feito com a linguagem e o seu caráter polissêmico, ressaltando dessa maneira a constituição linguística do texto.

No conto *O voo da madrugada*, o trecho no qual a passageira misteriosa surge e senta-se ao lado do narrador-protagonista é um exemplo desse tipo de metaficcionalidade linguística implícita.

- É uma das parentes? – perguntei com cuidado, supondo que pudesse ser uma órfã do desastre [...].
- Não, eu já estou entre eles – ela disse, virando o rosto para mim, com um meio-sorriso no qual tentei decifrar, sem conseguir, algum sinal de deboche.
- Eles quem? – perguntei [...] (SANT'ANNA, 2003, p.20).

O uso do pronome “eles” chama a atenção para a materialidade da linguagem, mais especificamente para os diferentes sentidos que podem ser aferidos por meio do pronome. O narrador então faz a pergunta que o leitor também se faria, a fim de dissolver a imprecisão que a fala do personagem estabelece.

No modo narrativo *covert*, Hutcheon (1980) cita alguns gêneros e subgêneros, tais como o policial, a literatura fantástica e a ficção científica, a estrutura de jogo e a literatura erótica, que, mesmo sem explicitamente se autorrefletir, efetivam o jogo metaficcional por meio das estratégias estruturais. Como o jogo metaficcional é implícito, pressupõe que o leitor conheça as regras do gênero ou subgênero. A literatura policial, por exemplo, pressupõe um enigma ou quebra-cabeça a ser solucionado, fazendo com que o leitor fique atento às pistas fornecidas, as quais podem estar a serviço da solução do enigma ou serem pistas falsas. Exige-se do leitor uma postura hermenêutica ativa durante o processo da leitura. Não é raro o caso de um dos personagens dedicar-se à escrita desse mesmo gênero.

Esse tipo metaficcional é o que mais causa controvérsias, uma vez que admite gêneros e subgêneros considerados menores e populares, diluindo as fronteiras entre alta e baixa literatura, fazendo com que o cânone tradicional seja repensado e alargado. É, por causa disso, a forma que mais estreitamente está relacionada ao pós-modernismo. A inserção de gêneros acanônicos, bem como de outras formas artísticas, no que a linguagem visual ocupa posição de relevo, abre espaços para discussões inúmeras sobre o estatuto antimimético e antirrepresentacional, sobre o enfraquecimento do verbal e a insurgência de ficções impuras etc.

Esses são os quatro tipos de metaficcionalidade textual, mas, como a crítica e teórica canadense ressalta, um estudo sério sobre a metaficção não pode deixar de considerar os outros dois elementos da tríade literária, o autor e o leitor, em uma relação dialógica com o texto. O texto autorreflexivo engendra um paradoxo; ao mesmo tempo em que se volta para si, remete para fora de si, para o leitor, com quem compartilha os bastidores do processo imaginativo e criativo, e exige sua participação de forma mais ativa.



À medida que a autoconsciência do autor acerca do seu papel de criador aumenta, a sua atividade altera-se. Seu objetivo torna-se mostrar o texto como fruto do trabalho, que contém suas dificuldades e requer esforços. O autor/narrador precisa dar conta de uma nova necessidade: “first to create fictions, then to admit their fictiveness, and then to examine critically such impulses” (HUTCHEON, 1980, p.19). A maneira intensamente explícita com que o processo de construção ficcional é mencionado no texto é um diferencial para com a metaficção precedente.

A admissão da ficcionalidade e a exposição do processo construtivo dentro do texto muda igualmente o papel do leitor, que deixa de ser uma atividade mais passiva, voltada para acompanhar a história, para tornar-se um processo mais ativo e criativo. Exige-se, agora, que o leitor interprete, organize e recrie a narrativa. O ato de leitura tornou-se complexo com a metaficção modernista, especialmente com o fluxo de consciência, e expandiu-se ainda mais na contemporaneidade, em obras que exploram recursos tais como os finais múltiplos e interpelações diretas que visam criar um diálogo autêntico com o leitor. O diferencial da metaficção contemporânea, no entender de Hutcheon (1980), é a importância que o ato de leitura adquire, equiparando-se ao ato de criação e conquistando a mesma importância deste. O ato de recriação pela leitura torna-se paralelo ao ato da criação. O narrador atualiza seu mundo imaginativo em palavras para que o leitor, através dessas mesmas palavras, em sentido reverso, reconstrua o mundo imaginário, que é sua criação tanto quanto a do artista.

Exige-se do leitor uma postura mais ativa, demandando sua capacidade interpretativa e imaginativa tanto quanto uma bagagem literária, a fim de reconhecer a forte intertextualidade, citação, incorporação e alusão a outras formas artísticas, tão ao gosto da ficção contemporânea. Sua atividade também engendra um paradoxo metaficcional; ao mesmo tempo em que é obrigado a reconhecer a ficcionalidade do texto, recai sobre si demandas intelectuais e afetivas equiparáveis à criação ficcional, passando a exercer um papel de co-autoria.

A arte conceitual é o maior exemplo do novo papel atribuído ao leitor, na medida em que valoriza mais a ideia da obra do que o produto final, a sua execução – o que atribui à imaginação do leitor a concretização da obra. A importância que o leitor ganha pode também ser percebida tematicamente; ele deixa de ser mero interlocutor do narrador para tornar-se, muitas vezes, personagem de narrativas.

## 2 O EMPREENDIMENTO METAFICCIONAL DE SÉRGIO SANT'ANNA

*Se um cara é escritor e quer escrever  
sobre sua realidade, esta realidade  
estará impregnada do fato dele ser escritor.*  
Sérgio Sant'Anna

Sérgio Andrade Sant'Anna e Silva nasceu no Rio de Janeiro em 1941. Seu ingresso na literatura deu-se em 1965, quando se integrou ao grupo da revista **Estória** e começou a escrever contos. A revista, dedicada à ficção experimental, foi fundada em Belo Horizonte no ano de 1965 e teve apenas seis números publicados – o último em junho de 1968.

Em 1969, Sérgio Sant'Anna publicou seu primeiro livro, o volume de contos **O sobrevivente**, escrito durante o período no qual o escritor encontrava-se na França. Ao voltar para o Brasil, temendo não despertar o interesse das editoras, Sant'Anna pediu dinheiro emprestado ao pai e financiou a publicação. O livro foi editado de forma quase artesanal (a capa, por exemplo, foi produzida por sua esposa à época), com uma tiragem de 1000 exemplares e uma distribuição deficiente. Apesar de não contar com a infraestrutura de uma grande editora, teve uma boa recepção crítica. Tal recepção possibilitou que o autor fosse selecionado pela Fundação Ford, da qual recebeu uma bolsa para participar do *International Writing Program*, um programa da Universidade de Iowa, nos Estados Unidos da América, que reunia anualmente escritores de diversos países.

Essa participação no programa durante o período 1970/1 teria sido fundamental para seu futuro literário, bem como outras duas viagens feitas pelo escritor, como destacado na orelha da segunda edição de **Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)**, segundo livro do autor. A primeira foi uma viagem à Europa em 1961 que lhe pôs em contato com a geração e a literatura *beat*. Outra foi sua estadia em Paris em 1967/8, quando ganhou bolsa para cursar pós-graduação, o que lhe proporcionou entrar em contato com a ideologia anticonvencionalista e questionadora, características do movimento que culminou na revolução estudantil de maio de 1968. O mais fundamental, no entanto, teria sido a participação no *International Writing Program*.

O Programa de Escritores – depõe SS – era uma comunidade internacional da imaginação. Gente de todos os países e de todas as idades, vivendo uma experiência estranha e meio caótica. Além disso a gente se relacionava com o pessoal de outras áreas: cinema, teatro, televisão. E os *freaks* todos. E isso acabava por ensinar mais a gente do que qualquer conversinha literária. Um lugar onde as coisas estavam acontecendo e o estranho contraste entre aquela experiência passageira e a realidade mais dura de muitos dos nossos países. E a nossa responsabilidade de atuar nesta realidade mais dura, seja lá na Europa, Ásia, África, América do Sul. Meu novo livro reflete isso, acredito (SANT'ANNA, 1977a, orelha da capa).

Ao voltar ao Brasil, passou a dedicar-se profissionalmente à escrita literária, trazendo consigo a experiência adquirida nos países mais desenvolvidos e implementando-as em suas ficções, impondo assim novos ares à narrativa brasileira. Atualmente o autor conta com dezessete títulos entre contos, novelas, poesias e romances. São eles:

- **O sobrevivente** (contos, 1969);
- **Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)** (contos, 1973);
- **Confissões de Ralfo: Uma autobiografia imaginária** (romance, 1975);
- **Simulacros** (romance, 1977);
- **Circo** (poesia, 1980);
- **Um romance de geração: Teatro-ficção** (romance, 1981);
- **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro** (contos, 1982);
- **Junk-Box** (poesia, 1984);
- **A tragédia brasileira: romance-teatro** (romance, 1984);
- **Amazona** (novela, 1986);
- **A senhorita Simpson: histórias** (contos, 1989);
- **Breve história do espírito** (contos, 1991);
- **O monstro: três histórias de amor** (contos, 1994);
- **Um crime delicado** (romance, 1997);
- **O voo da madrugada** (contos, 2003);
- **O livro de Praga - Narrativas de amor e arte** (contos, 2011); e
- **Páginas sem glória** (contos, 2012).

Sant'Anna recebeu diversas premiações, entre as quais o prêmio Jabuti por quatro vezes, com os livros **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro**, **Amazona**, **Um crime delicado** e **O voo da madrugada**, livro este que também foi contemplado com o Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira. Teve igualmente boa recepção por parte da crítica brasileira. Nas palavras de Tânia Pellegrini, Sérgio Sant'Anna é

um autor sempre enfaticamente saudado pela crítica como caudatário de uma linhagem moderna de ficcionistas que incorporam à escrita a exposição de suas articulações problemáticas com a realidade, trabalhando em vários planos, numa arquitetura narrativa que subverte a *mimesis* tradicional (PELLEGRINI, 2008, p.101)

Embora seja condizente com o conjunto da produção do escritor, esta afirmação de Pellegrini, segundo a qual Sérgio Sant'Anna incorpora a seus textos uma subversão da *mimesis* tradicional, não se aplica ao primeiro livro do escritor. Nos quinze contos de **O sobrevivente**, em nenhum momento é explicitada a natureza ficcional dos mesmos ou chama-se a atenção do leitor para o processo narrativo ou para a natureza linguística das histórias narradas.

Apenas duas passagens, contudo, poderiam sugerir uma dimensão autorreflexiva. Uma, em *Reinvenção de Lázaro*, no qual o protagonista ao voltar ao seu rincão natal, em um raro conto de ambientação não urbana, vê o mundo sob nova perspectiva e constata ser insuficiente a sua linguagem para comunicar a sabedoria que adquiriu nas suas andanças; assim sendo, resolve representá-la através de um canivete sobre a madeira bruta. Outra, em *Um par de dados*, em que o protagonista a certa altura, dado os acontecimentos nos quais está envolvido, não tem certeza se são os filmes que imitam as pessoas, ou se são as pessoas que imitam os filmes.

Como são duas passagens isoladas e incorporadas na trama, não chegam a desempenhar uma função metaficcional. Tanto é que Luís Gonzaga Vieira, ao comentar alguns contos no prefácio de **O sobrevivente**, faz, por exemplo, afirmações tais como: “a narração de um fato é secundária, o que importa é o mundo íntimo do personagem” e “o conto hoje dispensa até mesmo a estória e pode perfeitamente refletir um momento íntimo, um instantâneo” (VIEIRA. In: SANT'ANNA, 1969, p.5). Vieira comenta ainda que “Sérgio Sant'Anna ilustra [...] uma dissonância presa às situações e não à linguagem” (VIEIRA, In: SANT'ANNA, 1969, p.6). Como

se pode perceber nessas declarações, o objetivo das narrativas está em captar momentos e situações, e transmiti-los através da linguagem, que funciona com um meio e não como um fim. Conseqüentemente, há um apagamento do processo narrativo.

Isso irá mudar radicalmente no seu segundo livro, **Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)**, publicado em 1972, após a participação de Sant'Anna no *International Writing Program*. O convívio com artistas de diferentes áreas e culturas e a vivência no clima de agitação cultural que acontecia pelos EUA, onde o pós-modernismo, por exemplo, estava na pauta dos debates intelectuais e artísticos, irão deixar profundas marcas nas vinte e uma narrativas.

Esse livro opera um giro metaficcional, que perdurará pelo restante da obra de Sérgio Sant'Anna. Além de narrativas anti-ilusionistas, o escritor também adere aos questionamentos que se convencionou atribuir ao pós-modernismo, explorando ficcionalmente a desreferencialização e a perda da identidade dos personagens. Se em **O sobrevivente** buscava-se apagar a narração em proveito da história narrada, a tônica de **Notas de Manfredo Rangel, repórter** será explicitar o processo narrativo e a intertextualidade, explorando-as enquanto matéria ficcional.

**Notas de Manfredo Rangel, repórter** é um livro com narrativas diversificadas, a maioria das quais se caracterizam pela intertextualidade com outras linguagens. A linguagem televisiva torna-se matéria ficcional tanto em *No último minuto*, cujo referente da narrativa são programas esportivos sensacionalistas, quanto em *Ele*, cujo tema é a rápida ascensão e queda do protagonista no *show business*. A prática jornalística é tematizada no conto<sup>7</sup> *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*, incorporando ficção e não-ficção. *O espetáculo não pode parar* tem como referente uma peça teatral. *Composição I* tematiza a pintura, para citar apenas alguns exemplos. Outras narrativas voltam-se para a própria literatura, em verdadeiras experimentações ficcionais ao estilo de Jorge Luis Borges, de **Ficciones**, a exemplo de *Dois cadáveres para uma loura*, ou em textos autorreflexivos, como *O círculo*.

---

<sup>7</sup> Seria muito instigante desenvolver um estudo sobre as formas pelas quais Sérgio Sant'Anna subverte o conceito tradicional do gênero conto. *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*, por exemplo, segue uma estrutura composta de inúmeras notas, como se representasse o bastidor da escrita de uma reportagem, o caderno de anotação de um jornalista. Como esse assunto foge ao âmbito desse trabalho, pela complexidade e extensão, usaremos o termo "conto" como sinônimo de narrativa curta, independente da forma assumida.

Na maioria deles predomina um questionamento e a subversão da *mimesis* tradicional, por meio da intertextualidade. Sant'Anna rompe com a arte ilusionista e com o uso mais referencial da linguagem e adere à metaficção. Passa a prevalecer uma consciência semiológica, voltada ao aproveitamento dos diversos códigos que permeiam a sociedade contemporânea. Características essas que levaram Silvano Santiago (2000) a desabafar:

me deixa apavorado, pois não gostaria de crer que Sérgio [Sant'Anna], como o Kramer de sua ficção [personagem do conto que dá nome ao livro], acredite que a tarefa do artista é “a de criar um mundo ficcional, a que a realidade possa posteriormente adaptar-se” (SANTIAGO, 2000, p.176).

A prosa sant'anniana deixa de estar a serviço da representação referencial e ganha autonomia; os dois principais recursos passam a ser o anti-ilusionismo e a intertextualidade. Silvano Santiago, no ensaio *O caminho circular da ficção (ou: não será outra a verdade)*, escrito e publicado no mesmo ano em que **Notas de Manfredo Rangel, repórter** foi lançado, percebeu um processo de desconstrução dos personagens, e lamentou que Sérgio Sant'Anna não ressaltasse a individualidade dos seus personagens e não permitisse o desenvolvimento de suas personalidades. Em vez disso, são dramatizados em virtude do que representam, a classe social ou a facção a qual pertencem, configurando-se como artifícios de denso valor simbólico ou alegórico manipulados pelo controle autoritário da voz narrativa. Para Santiago, haveria um processo de desindividualização e de massificação no qual tudo tenderia ao idêntico por meio da redução da pluralidade à singularidade, da diversidade à semelhança.

Nestes termos, os personagens não passariam a impressão de indivíduos vivos, mas apenas de artifícios retóricos manipulados pela voz narrativa. Um exemplo desse procedimento pode ser identificado no conto *O espetáculo não pode parar*, apresentado como um monólogo no qual o narrador-protagonista narra o espetáculo teatral, atua, analisa o enredo e especula sobre as intenções do autor da peça e as possíveis interpretações do público.

De acordo com Silvano Santiago, haveria duas vidas distintas: uma, do ator fora do palco e outra, do ator representando um personagem no palco. Todavia, ambas em vez de distinguirem-se, misturam-se e superpõem-se, resultando ao final

em uma só e indistinta voz. Assim, personagem e ator tornam-se idênticos; seria ator antes de ser personagem – um ator-personagem.

Silviano Santiago percebe que a identidade e a personalidade dos personagens estão em crise; em vez de viverem e desvelarem uma personalidade única e pessoal, representam papéis e nada possuem sob as máscaras que vestem. E ele não vê isso com bons olhos<sup>8</sup>. De modo bem diferente é a apreciação que Therezinha Barbieri (2003) faz do mesmo conto. Para ela, diversos discursos – relatos da representação teatral, clichês do jargão crítico, fala confidencial, experiência particular – confluem na voz do personagem-narrador-ator, que não mais é uma fala particular de um sujeito único, mas um simulacro de personagem, um espaço de interação de múltiplos discursos:

incorporando à sua fala termos e trechos de outras falas, expressões despersonalizadas e anônimas, o narrador faz do literário o lugar de passagem e interação multidiscursiva, marcado por artifícios que denunciam ambiguidade e desgaste do poder de significar (BARBIERI, 2003, p.62).

Esse processo de despersonalização não se limita ao conto *O espetáculo não pode parar*, estendendo-se a outros personagens do livro:

o personagem de Sérgio Sant'Anna – vamos descobrindo – é aquele que perde a própria personalidade para poder ganhá-la, perde a própria personalidade para poder representar o papel que lhe é delegado, no conto, pela voz autorial que comanda e reduz o livro, as situações, os personagens ao único (SANTIAGO, 2000, p.183).

A crítica de Silvano Santiago irá receber uma resposta no conto *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* pela boca do protagonista, cujo nome é Sérgio Sant'Anna, quando este efetua, mesclado ao discurso ficcional, uma autoanálise de sua opção estética:

O Silvano Santiago diz que eu não deixo viver meus personagens. De fato, meus personagens quase sempre são antes atores do que personagens. E sempre gostei de escrever minhas histórias como se elas se passassem num palco. Ou mesmo um teatro de marionetes (SANT'ANNA, 1982, p.210).

---

<sup>8</sup> Ironias da vida, visto que Silvano Santiago, que então rejeitou os recursos empregados por Sérgio Sant'Anna, irá posteriormente empregar ele mesmo recursos parecidos nos romances de sua autoria **Em Liberdade** (1981) e **Stella Manhattan** (1985), e tornar-se-á também um dos estudiosos de destaque na análise do pós-modernismo na ficção brasileira.

Com efeito, a estratégia usada por Sant'Anna para efetivar a desindividualização, neste livro e, principalmente, nos dois seguintes, encontrará no teatro o seu modelo. Não nos é dado conhecer a verdadeira personalidade dos personagens, uma vez que eles já aparecem representando outros personagens; dessa forma, nada sabemos sobre suas identidades, pois só temos acesso ao aparential, às suas máscaras.

Esse teor metaficcional, que muito desagradou a Silvano Santiago, para Therezinha Barbieri (2003), no entanto, é o que torna **Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)** um livro marcante no cenário literário brasileiro, representando “o momento em que as águas se misturam” (BARBIERI, 2003, p.60) e o discurso literário passa a operar em um nível intersemiótico, implementando aquilo que ela chama de “a vertente do pensar por imagens” (BARBIERI, 2003, p.60). Para Barbieri, “o texto ficcional de Sant'Anna nasce de uma bem-sucedida mesclagem intersemiótica de diversas linguagens [procedimento no qual reside] a matriz constituidora e organizativa da poética do livro” (BARBIERI, 2003, p.61).

Esse tipo de abordagem ficcional não se restringe a este livro. A produção literária posterior de Sérgio Sant'Anna apresenta, em maior ou menor medida, um voltar-se da escrita ao seu próprio processo de construção. Assim, a obra sant'anniana caracteriza-se por uma consciência metaficcional, explicitando na própria narrativa o processo de representação, seus limites e suas estratégias, desnudando os bastidores de sua criação.

Parece haver um relativo consenso na crítica sobre a predominância de três vertentes tanto na crítica quanto na narrativa brasileira contemporânea. Nizia Villaça (1996) aponta duas, ambas posicionando-se em relação à linguagem. De um lado, aquela que procura afastar-se do pensamento semiológico, voltando-se para o semântico; visa, assim, recuperar a dimensão poética, mítica e simbólica da linguagem. Por outro lado, aquela que coloca a língua sob suspeição, problematizando a arbitrariedade dos signos, a restrição do sentido e a capacidade do texto referir-se a um referente real, centrando-se, assim, na relação semiológica entre os signos e na (possível) relação destes com o mundo referencial. Por isso é associada à corrente pós-moderna.

Tânia Pellegrini aceita essas duas vertentes e estabelece uma terceira, que “permanece centrada em grande parte no pacto realista, no significante unívoco e na



veracidade absoluta de um sujeito narrador íntegro” (PELLEGRINI, 2008. p.74). É a continuação do realismo mais tradicional.

Essas tendências, que perpassam a narrativa brasileira contemporânea como um todo, viveram a seu tempo momentos de apogeu e declínio. A tendência de viés referencial foi dominante durante os anos 1970 e início dos 1980, quando foi desbancada pelas obras inseridas na segunda tendência. Isso fica patente na maneira pela qual a crítica batizou os decênios: 1970 é a década do realismo urbano e 1980, da literatura pós-moderna. Sérgio Sant’Anna, a partir de **Notas de Manfredo Rangel, repórter**, passa a adotar uma prosa autorreflexiva, ao mesmo tempo em que adere ao movimento pós-moderno. Insere-se, portanto, na segunda tendência, o que o coloca na contravertente da literatura brasileira da década de 1970.

A obra de Sant’Anna dialoga bastante com a memória literária em geral e com a brasileira, em particular. O autor se colocou no início da carreira de modo engajado contra o rumo da literatura em sua época. Contra a referencialidade autobiográfica, com **Confissões de Ralfo**, primeiro romance do autor, cujo subtítulo “uma autobiografia imaginária” é sugestivo da orientação assumida pelo livro. O protagonista abdica de sua identidade, assume o nome Ralfo e passa a construir uma nova personagem para si, escrevendo sua autobiografia. Ao mostrar os artifícios da criação ficcional, desmascara os limites da linguagem e as convenções do gênero, ao mesmo tempo em que satiriza a tendência autobiográfica dos anos 1970. O romance **Simulacros** filia-se à mesma linha, explorando a desreferencialização da narrativa.

**Um Romance de geração: teatro-ficção**, cujo tema central é a entrevista feita com um escritor sobre a literatura pós-64, insere na narrativa uma avaliação reflexiva e crítica sobre os caminhos da literatura brasileira após a instauração da ditadura.

Os anos 1980 representam uma guinada da narrativa brasileira, da referencialidade obsessiva para a tendência pós-moderna. Com o enfraquecimento da tendência referencial, a obra sant’anniana desse período irá perder o tom subversivo e rebelde direcionado contra as convenções literárias tradicionais. A autorreflexividade e o gosto pela experimentação ficcional permanecem fortes, mas o foco desloca-se para a outra instância processo literário: a criação.

O processo de imaginação, criação e composição artística passa a ser o tema dominante a partir de **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro**. O

autor/narrador e os personagens-escritores passam a ser o centro em torno do qual as narrativas irão gravitar. A abordagem ficcional irá explorar desde as limitações artísticas do criador, lutando contra as palavras no intuito de conseguir expressar plenamente os pensamentos e as emoções, até a exaltação do poder do narrador, interrompendo a narrativa para mostrar-se como o seu criador, imaginando-a ou escrevendo-a.

A recepção artística também aparece tematizada no último livro publicado antes de **O voo da madrugada. Um crime delicado** (1997) conta, em primeira pessoa, a história de um crítico de arte que se envolve com a modelo de um pintor; o desenrolar da trama abre espaço para reflexões sobre a arte e o próprio fazer crítico e o embate entre as duas esferas. A crítica, que era alvo de deboche nas obras iniciais, agora é reabilitada e ganha *status* de co-criação. Nesse livro, o herói deixa de ser um escritor e passa a ser um crítico.

Percebe-se, assim, que Sérgio Sant'Anna parece querer abarcar, enquanto tema ficcional, a totalidade do processo literário, desde os processos mentais imaginando uma possível ficção, o processo de sua elaboração e escrita, passando pelo questionamento da tradição literária, e incluindo, por fim, também a recepção artística. Nesse viés, o livro **O voo da madrugada** ocupa uma posição central na produção literária sant'anniana, uma vez que as características marcantes da obra parecem confluir de forma sistemática neste livro. Sobre ele, Tânia Pellegrini afirma:

Pode-se dizer que esse livro é uma espécie de sùmula de toda a produção do autor, na medida em que aglutina várias das tendências temáticas e estilísticas que vêm marcando sua produção ao longo do tempo: a ironia, o humor, o questionamento da representação, o gosto pela experimentação, o lirismo disfarçado, a sexualidade explícita, a subjetividade esgarçada, o fascínio tecnológico, a tímida crítica social e a intertextualidade - traços reconhecidamente pós-modernos (PELLEGRINI, 2008, p.104-105).

## 2.1 Anos 70: Tempos de subversão e irreverência

A literatura brasileira historicamente gravitou em torno dos eixos regional/rural vs. urbano. Essa polarização relativamente homogênea começa a dissolver-se nos anos 1950 e esfacela-se completamente nos anos 1970, quando a chamada

literatura urbana torna-se predominante. Essas narrativas predominantemente de cunho urbano irão, por sua vez, tomar diversas feições após o golpe de 1964 e, principalmente, após a instituição da censura pelo AI-5, em 1968, desenvolvendo um diversificado leque de opções temáticas e soluções estilísticas em que se destacam a vocação política e engajada e a anarquia formal, conforme Antônio Cândido (1987).

O timbre assumido pelo romance e pelo conto a partir dos anos 1960 foram “as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, [n]esses anos de vanguarda estética e amargura política” (CANDIDO, 1987, p.209). Isso promoveu inovações e renovações agora não apenas no nível lexical e sintático, mas também na própria natureza do discurso ficcional. Teve como resultado uma implosão na noção clássica dos gêneros, visto que passam a incorporar outras formas não-ficcionais e ficcionalizar outras formas artísticas, originando gêneros híbridos. Há um desdobramento, uma diluição de fronteiras que implodiu a noção clássica desses gêneros, devido à incorporação sem precedentes de diversas técnicas e linguagens não-literárias, principalmente dos *mass media*, gerando textos indefiníveis. A incorporação de técnicas e estilos outros à ficção irá deixar marcas profundas na estrutura, linguagem e estilo da narrativa do período.

Formas como o romance-reportagem, contos-notícia, romances políticos, testemunhos, confissões, memórias, autobiografias etc. abundam na década de 1970 e início dos anos 1980. São soluções as mais diversas encontradas pelos escritores ante a demanda de buscar expressões estéticas em resposta à situação política e social enfrentada pelo país sob a égide autoritária. Dentre as inúmeras soluções estéticas possíveis, prevaleceram aquelas de caráter marcadamente conservador, trilhando um caminho já bastante percorrido na história literária brasileira e, portanto, com poucos riscos, uma vez que já possuía um público leitor cativo.

A despeito da pluralidade de formas e estilos assumidos pelas obras, a chave, no entanto, para entender o grosso da literatura desse período, segundo o já clássico estudo de Flora Süssekind, **Literatura e vida literária**, é a referencialidade, isto é, a obsessão pela veracidade. Segundo ela, “a literatura opta por negar-se enquanto ficção e afirmar-se como verdade” (SÜSSEKIND, 2004. p. 99). Para tanto, quase que de forma exclusiva a narrativa exerce uma função compensatória. Com a

censura, a literatura serviu como meio de divulgar informações e notícias proibidas de serem veiculadas na imprensa.

A literatura também se mostraria eficiente na criação de uma utopia de nação e de sujeito, produzindo ficcionalmente identidades diante de uma experiência cotidiana na qual prevalecem as cisões, contradições, divisão de classes e fraturas. A literatura passa a se relacionar mais intimamente com a censura e com a realidade política e social do país do que com a literatura e com os recursos ficcionais.

Flora Süssekind defende que predominou aquela narrativa que se desenvolveu sob o primado da referência e da verdade, fundada no modelo mimético e na verossimilhança realista (um neonaturalismo, para ela), enveredando-se por dois caminhos. Analisando de modo panorâmico a produção do período, ela observa que as obras que fizeram maior sucesso seguiam duas trilhas às quais denomina *literatura verdade* e *literatura do eu*.

A literatura verdade procurou fazer um retrato do Brasil de duas maneiras. Uma, direta, explícita, seguindo o modelo do realismo/naturalismo, assumindo a forma híbrida de romance-reportagem. Outra, de maneira indireta, camuflada, disfarçando-se em realismo mágico ou em alegorias e parábolas.

O romance-reportagem procurou representar de forma fotográfica e documental a realidade sociopolítica brasileira. Tomou como modelo o jornalismo, tanto suas técnicas quanto sua ideologia de objetividade, qual seja, focar o evento tratado com neutralidade e em uma linguagem transparente, na qual sobressai o fato narrado em vez da narração. Essa literatura parajornalística exerceu o papel que a imprensa via-se impedida de desempenhar.

De acordo com Flora Süssekind, foi a tendência que mais teve sucesso de público e contou com o maior número de seguidores entre os escritores. No geral, procurou tematizar a realidade sob uma forma já convencionalizada e estável, mas sem problematizar sua estrutura discursiva. A complexidade e contradições ficaram apenas na temática, sem ecoar no texto e na sua estrutura. Ressalvas devem ser feitas ao realismo feroz ou brutal, que procurou renovar o realismo e não apenas usar fórmulas consagradas.

De maneira diversa, boa parte do realismo mágico e alegórico também se colocou a serviço de trazer à tona a difícil realidade brasileira, mas de uma forma indireta e disfarçada. São romances tais como **Incidentes em Antares**, de Érico

Veríssimo, **Mês de cães danados**, de Moacyr Scliar e os de J. J. Veiga. São textos que, mesmo sem se referir diretamente ao contexto repressivo, não cultivam uma pluralidade de sentidos, de forma que sua correlação com a referência é facilmente perceptível por meio de inúmeras pistas interpretativas. Também ele, a exemplo do realismo/naturalismo, está a serviço da representação e denúncia da verdade, aproximando dessa maneira essas duas formas tradicionalmente opostas. De acordo com Flora Süssekind,

a mesma chave mestra político-referencial abre todas as portas. E une naturalismo e fantástico num idêntico projeto estético: o de uma literatura cujo eixo é a referência e não o trabalho com a linguagem, a consciência da própria materialidade verbal, é o recalque da ficcionalidade em prol de um texto predominantemente documental (SÜSSEKIND, 2004, p.104).

Sant'Anna é uma das exceções. **Notas de Manfredo Rangel, repórter**, como vimos anteriormente, insere-se na tendência desreferencial. Outro exemplo é o romance **Simulacros**. Nele, como o título deixa claro, tudo é representação e simulação. Na história, Dr. Philip Harold Davis, vulgo Dr. PhD, é um cientista norte-americano que conduz um experimento cujo objetivo é investigar o comportamento humano. Para isso, ele contratou quatro "cobaias"; elas deveriam, via contrato assinado, abdicar de suas personalidades e biografias e passar a viver personagens, representar papéis de acordo com a vontade do cientista. Assim, tornam-se Jovem Promissor, Vedetinha, Velho Canastrão e Prima Dona. A ausência de nomes próprios já impossibilita uma caracterização particular e realista dos personagens. Os personagens-atores têm, por sua vez, de representar outros personagens na cidade de Belo Horizonte; não sabendo tratar-se de teatro, os habitantes revoltam-se, por exemplo, ao verem Jovem Promissor, vestido de padre, passear de mãos dadas com Vedetinha, em trajes indecorosos.

A função de Jovem Promissor é relatar a experiência de PhD; seu papel é almejar ser escritor e sua missão, escrever um romance. Para isso, ele vai narrando a experiência da casa. Por fim revela-se que o livro escrito pelo personagem é o próprio livro que estamos lendo; a dedicatória que Jovem Promissor põe no seu romance é a mesma que se encontra no paratexto de **Simulacros**. Como num jogo de espelhos, o romance e o romance-dentro-do-romance são idênticos. Tudo é simulação e representação, não há como falar em realidade e verdade. Para Therezinha Barbieri (2003), "a representação ficcional funciona como o real da

representação teatral” (BARBIERI, 2003. p.21). O romance **Simulacros**, diferentemente de alguns contos de **Notas de Manfredo Rangel, repórter** e do romance **Confissões de Ralfo** (1975), perde toda conotação política e torna-se meramente ficcional, um verdadeiro “laboratório pós-moderno” e um “simulacro *in vitro*,” (VILLAÇA, 1996, p.78), no qual se esquadrinha os meandros da ficção.

Outra preferência do público leitor foi a chamada *prosa do eu*. Memórias, autobiografias, testemunhos, depoimentos etc., marcados por um relato cru, detalhado e minucioso das perseguições policiais e prisões, violência e torturas, que surgiram em meados dos anos 1970 e se intensificaram com a anistia (1979) e a volta dos exilados. Neles predominou a retórica do excesso, tanto de minúcias nas cenas de violência, quanto nas pistas referenciais nas descrições de cunho alegórico. A estratégia usual foi evitar os cortes, elipses, lacunas e o humor, fatores que produzem distanciamento e desemocionalizam o relato, privilegiando em vez do sugerir o mostrar, buscando maior aproximação e identificação com o leitor.

A chave para compreender o significado da *prosa do eu*, segundo Flora Süssekind, também é a referencialidade. Essa dicção autobiográfica, intimamente próxima do confessional, do diário e do testemunho, é perpassada por um ego narrador que acaba remetendo ao ego do escritor. Isso acaba por atrofiar outros personagens que gravitam ao redor do eu-narrador, para quem narrar equivale a autoexpressar-se. Esse efeito é garantido por uma noção de sujeito íntegro, por uma crença no poder da palavra verbal, que mantém sua antiga autoridade, e na referência ao sujeito biográfico, histórico.

Na *prosa de ficção*, a instância que determinava as significações não era, à época, o sujeito literário propriamente dito, mas sim a referencialidade. Como um romance-reportagem ou uma parábola, que deviam ser lidos como análogos a um real predeterminado, também a “*prosa do eu*” devia ser encarada como referência a certo sujeito biográfico (SÜSSEKIND, 2004, p.117).

As obras que tiveram maior sucesso caracterizam-se por uma ficção que se nega a si mesma enquanto ficção e se apresenta como verdade. Foi a dominante, mas não a única. Contra essa corrente houve outros caminhos, embora pouco trilhados. O título **Confissões de Ralfo**, primeiro romance de Sérgio Sant’Anna, poderia sugerir, a primeira vista, que o romance é apenas mais um livro de cunho biográfico e testemunhal entre os inúmeros que foram publicados após a instauração

da ditadura no Brasil. Mas o subtítulo quebra a expectativa de encontrarmos mais uma narrativa das perseguições políticas e da tortura através de uma representação realista; trata-se de uma autobiografia imaginária.

A autobiografia é imaginária porque Ralfo declara que é apenas um personagem fictício e que toda a sua história é inventada. Ele é alguém que, descontente com sua história pessoal e com sua perspectiva de futuro, resolve abdicar do seu passado e, conseqüentemente, de sua identidade, para transformar-se em um personagem de romance. Assume o nome Ralfo e passa a viver apenas seu presente, em busca de peripécias com as quais possa escrever um livro; será uma espécie de ator representando o papel de autor, narrador e personagem, quebrando as hierarquias convencionais. Subverte duplamente o gênero autobiográfico, ao impossibilitar a referencialidade a um indivíduo, uma vez que ele está fingindo ser Ralfo, um ser puramente fictício, e ao romper com o passado, centrando-se apenas no presente.

Ralfo define sua autobiografia como um livro que “trata da vida real de um homem imaginário ou da vida imaginária de um homem real” (SANT’ANNA, 1995, p.6). Assumindo a posição de autor, insere no prólogo uma discussão teórica sobre o estatuto do gênero autobiográfico, pondo em questão a distinção entre ficção e não-ficção, entre o real e o imaginário.

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

E também esta autobiografia, **como todas as outras**, advirto, é composta de fragmentos selecionados de uma existência. E a própria seleção de fragmentos já seria uma forma de **deturpar a verdade**. Mas também seria inviável, além de aborrecido, gravar todos os momentos de Ralfo, que, como qualquer homem, possui horas, dias e até meses sem grande significação (SANT’ANNA, 1995, p.6, grifo nosso).

O processo de despersonalização segue o modelo teatral e lança mão da paródia e da intertextualidade. Ralfo é antes um ator que um personagem, que interpreta diversos personagens famosos da literatura. O livro inicia com Ralfo, “o homem sem pai e sem pátria. Cavaleiro andante de boas e péssimas intenções” (SANT’ANNA, 1995, p.8), saindo para o mundo em busca de suas aventuras; em seus primeiros passos vira um guia a apresentar a cidade aos turistas-leitores, parodiando um roteiro turístico. No segundo capítulo, passa a ser sustentado por

duas mulheres gordas, a quem presta favores sexuais; descontente com a situação e buscando perseguir seu destino, inspira-se em Raskolnikov, personagem principal do livro **Crime e castigo**, de Fiódor Dostoiévski, e furta todo o dinheiro das irmãs e segue viagem; viagem essa que é narrada em forma de diário de bordo. E assim por diante.

Ralfo é múltiplos personagens; é Dom Quixote, é Raskolnikov, é Macunaíma – é um cavaleiro andante que sai pelo mundo das obras literárias parodiando personagens e situações, a fim de inventar aventuras para sua autobiografia imaginária. Com efeito, assim como Ralfo é uma miscelânea de personagens da literatura, os capítulos também são uma miscelânea de diversos estilos e gêneros discursivos. A carnavalização e a paródia são as principais estratégias de subverter a representação realista e o primado da referencialidade.

Outra característica central de Ralfo é a sua autoconsciência ficcional; ele se define como um terrorista literário, cujas armas são a paródia, a sátira, a ironia e a bufoneria. Sua intenção é implodir as estruturas literárias com a sua autobiografia – desestruturando todas as convenções. Um roteiro, precedendo o primeiro capítulo, explicita a estrutura do romance:

Além do prólogo, epílogo e nota final, as *Confissões de Ralfo* compõem-se de nove pequenos livros. Possuindo muitas vezes um tênue e até suspeito relacionamento entre si, possivelmente esses livrinhos serão melhor desfrutados como unidades distintas, que se subdividem, por sua vez, em outras unidades ou episódios, em número de trinta e dois (SANT'ANNA, 1995, p.7).

No Livro IX, intitulado “Literatura”, há uma encenação da apreciação do livro que Ralfo vinha escrevendo. Sendo um aspirante a escritor, é convocado pela Comissão Internacional de Literatura para prestar um exame público do esboço de seu romance; se fosse aprovado, conquistaria o título de Escritor e teria o seu livro publicado. O exame parodia um julgamento judicial, exigindo, inclusive, prestar juramento de dizer a verdade e somente a verdade, com a mão sobre a bíblia.

O livro, por não seguir as convenções tradicionais, é rechaçado por um júri composto por ministros, tais como Ministro da Língua, Ministro dos Lugares-comuns, Ministro da Concisão e Síntese, Ministro dos Diálogos, etc. O promotor emite um parecer negativo sobre o livro:



[...] este livro demonstra, como os senhores devem ter percebido em sua leitura, o mais completo desprezo pelas regras estruturais do romance, a sutil combinação das partes entre si. Eis que, sem a menor cerimônia e verossimilhança, os capítulos do livro e as aventuras deste senhor vão se acumulando quase sempre com uma impossível e inadequada relação de causa e efeito. Não fosse o receio de criar mais uma infame terminologia, diríamos que o autor inaugura o *romance desestrutural*.

- E quanto a esses capítulos, tomados em separado, são pequenas aberrações literárias ou mesmo não-literárias. Simplesmente aberrações. [...] Este autor, o acusado, nos oferece uma narrativa delirante e mirabolante, quando é óbvio que tal espetáculo, mesmo como simples exercício de ficção, só poderia ter ocorrido a uma imaginação doentia (SANT'ANNA, 1995, p.234-235).

Mais do que uma autoanálise humorada do próprio livro, satiriza a forte tradição realista que imperava na literatura brasileira e o caráter conservador da crítica, avessa a inovações. No julgamento de Ralfo, o promotor assume a postura da crítica mais ortodoxa. Apesar da avaliação negativa do promotor, outros ministros, tais como o Ministro do Lirismo, Ministro dos Monólogos Interiores, Ministro das Regiões e das Raízes Nacionais etc., elogiam os aspectos nos quais são especialistas.

Mesmo assim, o esboço do livro é desaprovado e condenado a ser destruído, e o personagem-autor Ralfo é condenado à morte. Ralfo, num momento de desespero, chega a fazer um auto-de-fé, prometendo nunca mais escrever narrativas não-ortodoxas.

Se eu saísse dessa confa nunca mais voltaria a escrever narrativas não-ortodoxas e passaria, sim, a dedicar-me a estórias bem regionais e brasileiras de gente muito simples e comum que morava no campo, onde nada acontecia a não ser os pequenos acontecimentos do cotidiano, como um homem trabalhando na lavoura e sua mulher amamentando na cozinha uma criança enquanto a cadela da casa dava à luz a cinco cachorrinhos [...] (SANT'ANNA, 1995, pp. 236)

Em vez de narrativas não-ortodoxas, ele iria escrever histórias tradicionais para agradar à crítica. Sarcástico e irreverente, Ralfo ironiza diversos temas explorados pelo realismo regional.

A quebra do pacto referencial e biográfico e a instauração de um pacto declaradamente ficcional é o que Flora Süssekind destaca em **Confissões de Ralfo** como sendo a principal contribuição do livro. Ele trata de temas da realidade brasileira sob um regime autoritário de uma forma original, sem recorrer aos recursos simplistas do naturalismo, como a maioria das obras fez. Busca, em seu

lugar, outras soluções estéticas, como o uso do humor e do *nonsense* para representar a tortura, a exemplo da cena na qual Ralfo é interrogado.

O começo da cena não difere da maioria das cenas de tortura que abundam na literatura brasileira do período, lançando mão de uma descrição fotográfica e crua da situação, ao estilo de Renato Tapajós. As perguntas feitas pelos torturadores, no entanto, quebram a expectativa do leitor; em vez das tradicionais perguntas sobre a identidade dos militantes, a localização do aparelho etc., elas imitam uma prova oral de conhecimentos gerais, aplicada em colégios.

- E Abraham Lincoln morreu também...
- Assassinado.
- E quem foi o assassino?
- John Wilkes Booth.
- E quem era esse Booth?
- Um ator de teatro.
- E o que é um ator de teatro?
- Aquele que representa no palco textos cômicos ou dramáticos.
- Assim como fizei vós?
- Assim como eu, senhores.

Duas chibatadas por ter pretensões dramáticas (SANT'ANNA, 1995, p.125).

Embora as perguntas não façam nenhum sentido no contexto de um interrogatório de presos políticos, Sant'Anna consegue abordar eficientemente a dinâmica da tortura. Flora Süssekind (2004) elogia a solução estética encontrada por Sant'Anna diante da dificuldade de se representar literariamente a tortura e a violência. Afastando-se de um realismo cru, Sant'Anna lança mão do *nonsense* e do humor para desautomatizar o costume do leitor, acostumado ao realismo dominante, trazendo para a forma do discurso a irracionalidade da situação política de exceção vivida pelo país.

Sérgio Sant'Anna utiliza-se, pois, do “sem sentido” desses diálogos tanto para afirmar a irracionalidade mesma da situação carcerária, quanto para desdramatizar sua representação da tortura. Tanto para obrigar o leitor a perceber a gratuidade da violência, quanto para impedi-lo, via humor, de derramar lágrimas amargas pelo que o texto sugere (SÜSSEKIND, 2004, p.96).

Ao mesmo tempo em que parodia e debocha da literatura verista, fazendo uma caricatura de uma tendência literária que estava na moda, denuncia indiretamente a situação de exceção vivida pelo país. Ralfo reflete que a tortura que

ele sofreu foi fictícia, mas isso não mudava nada, uma vez que muitas pessoas as sofreram realmente: “Foi como num sonho ou fantasia, no meu caso. Mas que diferença isso pode fazer, se no caso de milhares de outros tem sido uma realidade de ladrilhos úmidos dentro de cubículos [...]” (SANT’ANNA, 1975, p.111).

O próximo livro de Sant’Anna, **Um romance de geração: teatro-ficção** (1981), representa o encerramento dessa fase rebelde do escritor. O motivo da entrevista tema do romance é uma matéria que uma jornalista está fazendo sobre a literatura brasileira do período da ditadura e da pós-ditadura; eles, contudo, acabam se embriagando e discutem diversos temas, como os ideais estéticos e políticos seus e da sua geração.

Carlos Santeiro, autor de um livro de grande sucesso, está passando por uma crise existencial, afetiva e artística. Seu objetivo maior é escrever um grande romance, que sintetize a sua geração. Mas tal intento se mostra impraticável. Primeiro pelo bloqueio criativo pelo qual está passando; segundo, pela impossibilidade mesmo de se conseguir fazer uma síntese da geração.

Sérgio Sant’Anna, no entanto, não apenas tematiza a crise do romance, como importa essa crise para dentro da estrutura narrativa. Se o romance já não pode sintetizar a pluralidade da geração, o romance da geração não pode ser feito apenas por meio da forma do gênero romance. A solução estética encontrada é lançar mão do hibridismo, aproveitando os recursos de outros meios, para tentar atingir esse objetivo.

Com efeito, o livro não é precisamente um romance puro, mas uma forma híbrida. A estrutura do livro é a dramática, com a apresentação do cenário e a fala dos personagens. Os diálogos seguem uma estrutura de entrevista, mas é uma entrevista às avessas; algumas vezes é a entrevistadora que é entrevistada, nas constantes trocas de papéis. Temos, portanto, uma entrevista, gênero não-ficcional, sob a forma dramática, dentro de um romance.

O personagem-escritor Carlos Santeiro apela igualmente para a arte conceitual, movimento segundo o qual o mais importante da obra é as ideias e os conceitos, sendo sua execução um aspecto secundário.

ELE: - O romance de nossa geração seria uma novela de televisão! [...] Não era escrever uma novela. Era escrever um livro, um romance, cujos capítulos não fossem mais do que os capítulos de uma novela, sendo assistida por toda uma cidade. A verdadeira vida desta cidade seria o ato de assistir tal novela [...]

Não escrevi o livro porque não era necessário. Bastava publicar a ideia. Se as novelas já estão aí, por que fazer mais uma ou reproduzir uma delas? Bastava publicar a ideia que a obra está realizada [...]. Nunca ouviu falar em arte conceitual? (SANT'ANNA, 2009, p. 35)

A escolha da novela televisiva, que explorasse os principais dramas existenciais, como forma de sintetizar a geração, acontece por dois motivos: descontentamento com a literatura e desejo de aproximar arte e vida. O descontentamento com a literatura dá-se pela sua pouca expressividade e repercussão social, sendo que a novela atingiria muito mais público que um romance; atingiria, principalmente, o povo. Quando Santeiro finalmente responde sobre a geração de escritores após-1964, emite uma espécie de manifesto literário no qual satiriza o fato de ter sido uma geração da classe média escrevendo para a classe média; o povo, no entanto, que trabalha e sofre, que é a verdadeira geração da época, foi ignorado, e, em vez de ler, tinha que trabalhar. A democratização da cultura não chegara às classes baixas.

Nesse ponto, Santeiro revela o inconformismo também com o chamado realismo social, marca da literatura em que a revolução proletária vingou, como uma forma estabelecida de cima para baixo, uma imposição estética também ela pequeno-burguesa. Revela também sua opção estética, que, por sinal, é semelhante a de Sérgio Sant'Anna (2009, p.83): “a única literatura que eu respeito é aquela que despedaçou o próprio conceito de literatura no país, ponto. Um conceito que nada mais era do que as formas do colonizador e das classes que ocuparam o seu lugar após a “independência”[...]”. E conclui: “era preciso que, suicida ou homicidamente, despedaçássemos este próprio conceito de literatura” (SANT'ANNA, 2009, p.84). Através da voz de Santeiro, Sant'Anna parece elucidar e refletir sobre o seu posicionamento estético, descrevendo sua trajetória literária frente à realidade política e social de sua época.

E despedaçar o conceito de literatura, continua Santeiro, era romper com o realismo que se limitava a reduplicar na literatura o que acontecia no mundo – o que deixava a literatura muito séria. Há muita diferença, exemplifica Santeiro, “de grau e substância” (SANT'ANNA, 2009, p.85) entre o Wladimir Herzog de carne e osso, morto pela ditadura, e aquele que aparecia nos livros, cujos lançamentos eram comemorados com coquetéis nas livrarias de Ipanema.

Em outra parte do livro, Santeiro volta à carga contra o realismo, expondo uma autoconsciência linguística.

Não, não dá mais. Perdi o tesão. Perdi o tesão desde o dia em que percebi o quanto as palavras eram falsas, tão falsas quanto essa vodca aqui [...]. Que, uma vez descrito em palavras, um seio deixava de ser um seio [...]. Que o seio não era seio, a vodca não era a vodca e mesmo o gosto péssimo na boca deixava de ser o gosto péssimo na boca para tornar-se apenas a frase “um gosto péssimo na boca” escrita numa folha de papel (SANT’ANNA, 2009, p.56).

E não só a linguagem, os livros também são alvos do ceticismo de Santeiro.

O problema é que eu não acredito mais, entende? Todos os diálogos são falsos, todos os livros são falsos. Só consigo ler livro antigo, livro clássico. Eles também são falsos, mas de uma falsidade que convence, porque no contexto em que foram escritos essa falsidade era autêntica (SANT’ANNA, 2009, p.58).

Contemporaneamente, no entanto, a crença na capacidade de a linguagem retratar o real foi posta em dúvida, uma vez que a realidade aparece sempre mediatizada, e a impressão de realismo é denunciada como simples artifício retórico. Por isso Santeiro, e com ele Sant’Anna, fazem questão de quebrar a ilusão do real, explicitando constantemente a natureza ficcional da literatura e colocando em questão as possibilidades da linguagem. O que faz Santeiro ter como objetivo “abdicar das palavras e fazer da vida um livro não escrito que se escreve a cada momento” (SANT’ANNA, 2009, p. 57).

Não sendo possível representar a geração e a realidade através da linguagem e da forma tradicional do romance, a segunda parte de **Um romance de geração** é toda ela conceitual. Apenas é apresentado o projeto do que teria sido o segundo e o terceiro ato, caso fossem escritos.

O recurso da despersonalização e da desreferencialização será retomado na segunda parte de **O voo da madrugada**, uma novela que ocupa cerca de metade do livro, intitulada *O Gorila*. O recurso, porém, é empregado de modo diferente do usado em **Simulacros**, **Confissões de Ralfo** e em algumas narrativas de **Notas de Manfredo Rangel**, que tinham o teatro como modelo (assunto ao qual voltaremos no terceiro capítulo).

## 2.2 Anos 80: O escritor no centro do palco

São os caminhos menos desbravados no decênio de 1970 que irão florescer com força em meados da década seguinte, tais como o distanciamento irônico, a ficção reflexiva, a estética do espetáculo, do fragmentário, exploração da linguagem e sua materialidade, segundo Flora Süssekind (1993).

A abertura política e a anistia em fins dos anos 1970 irão arrefecer, mas não extinguir, a necessidade da literatura parajornalística, que retorna para a redação dos jornais. Outros agentes entram em cena em uma sociedade do consumo que se estabelecia fortemente nas metrópoles brasileiras, processo no qual o mercado editorial não fica ileso. As editoras passam a operar sob a lógica do mercado, desenvolvendo uma indústria cultural no Brasil, o que irá forçar o escritor a profissionalizar-se. O grande desenvolvimento dos *mass media*, em que a televisão ocupa papel de destaque, inundará de imagens a realidade anteriormente dominada pela autoridade do verbal, o que contribuirá para enfraquecer a demanda referencial. Por fim, a irrupção da querela modernos e pós-modernos, em meio a um discurso de crise e enfraquecimento do marxismo ante o avanço da ideologia neoliberal, cria uma fragmentação política, que passa a centrar-se nas reivindicações particulares das minorias, em vez de nas grandes ideologias, que planificam as diferenças, conforme Tânia Pellegrini (2008).

Tudo isso irá contribuir de alguma forma para desbancar o primado da referencialidade e para problematizar a integridade do real e do sujeito. As obras ficcionais que predominam no período são as que tomam novos rumos, suplantando o modelo referencial; será a vez da tendência que investe na dimensão semiológica da linguagem tomar a dianteira e se pôr como dominante nos anos 1980 e na década seguinte. Seu aspecto fundamental é centrar-se não na experiência direta da realidade, mas nas mediações interpostas.

As principais discontinuidades, segundo Flora Süssekind (1993), foram a linha que problematizou a figura do narrador e da subjetividade e a linha autorreflexiva ou metaficcional, que configura uma problematização da referência. O grosso da ficção abandona os porões de torturas e as prisões e passa a ocupar o centro do palco, a exposição da vitrine; a literatura abandona o tom de resistência e se expõe como espetáculo: “ao ler qualquer uma dessas narrativas mais recentes,

tem-se a impressão de assistir a atores que representam, em vez de acompanhar personagens em processo de autodesvelamento específico da narrativa literária” (BARBIERI, 2003, p.33). De acordo com Flora Süssekind, “é neste lugar especial entre o segredo e a exposição, é nesta vitrine que parece se mover a prosa literária brasileira nesta década de 80” (SÜSSEKIND, 1993, p.244-245).

O principal procedimento que se destaca das obras dessa tendência é a hibridação de diferentes tipos. A principal delas, segundo Karl Schollhammer (2009), é o diálogo que a literatura estabelece com os meios de comunicações em geral (rádio, TV, jornais, revistas, cartazes, publicidade), especialmente os visuais, o que também inclui outras formas artísticas (cinema, fotografia, pintura, teatro). Esse intercâmbio intersemiótico com o visual irá repercutir profundamente na narrativa, a arte verbal por excelência, gerando o que Therezinha Barbieri (2003) chamou de ficções impuras.

Em uma realidade permeada por signos imagéticos, que alguns denominam sociedade do espetáculo, a ficção passa a se relacionar mais com signos visuais, com os *mass media* do que com o real sem fraturas, como antigamente. Com efeito, a estética do simulacro tomará a posição antes dominada pelo modelo referencial.

As metaficções voltam-se para o próprio discurso, discutindo sua construção, refletindo sobre a representação e a percepção do mundo. É a literatura discutindo com a literatura ou com a crítica literária, no que predomina a valorização da enunciação em detrimento do fato enunciado. A intertextualidade é outro fenômeno bastante acentuado, que põe o texto em relação a outros textos, na linha da paródia/pastiche. Essa linha de alguma forma também se insere na estética do simulacro, uma vez que a ficção em vez de referir-se à realidade refere-se a outros textos.

Outra obliteração de limites se dá entre a literatura e a cultura de massa, mescla que implode as fronteiras entre alta e baixa cultura. Para Schollhammer (2009), são a combinação híbrida de alta e baixa cultura e a mescla de gêneros ficcionais e não-ficcionais os dois principais elementos usados para distinguir o que os críticos convencionaram chamar de literatura pós-moderna.

No decênio de 1980, a narrativa perde seu pendor político e ganha uma autoconsciência ficcional, refletindo sobre as múltiplas linguagens e o procedimento artístico. É uma das vertentes periféricas da década anterior, da qual Sérgio Sant’Anna foi um dos representantes, que passa a ser hegemônica nos anos 1980.

Muito do que passou a ser tendência, Sant'Anna já fizera na década passada, quando militou na contracorrente, aderindo ao pós-modernismo, conforme assinalam alguns críticos.

Nos anos 1980, a ficção sant'anniana mantém seu caráter autorreflexivo e experimental, mas perde sua postura militante e subversiva. Deixa de ter como objetivo a desconstrução das convenções tradicionais e passa a explorar o universo da criação ficcional. A figura do autor/narrador/personagem-escritor passa a ser constante, constituindo-se como o centro em torno do qual as narrativas gravitam. O tipo de abordagem ficcional tomará diversos matizes, focando o processo de imaginação, da escrita e da composição ficcional.

Sant'Anna irá tematizar, inclusive, a condição social do escritor na era da indústria cultural, em contos como *O duelo*, de **A senhorita Simpsom**, e *Breve história do espírito*, do livro homônimo. *O duelo* narra o embate travado entre um editor e um escritor, que luta para conseguir sobreviver. O editor não quer publicar um texto do escritor por ser autobiográfico e realista demais; por fim, quando desconfia de que o texto possa ser ficcional, fruto da criação imaginativa e não mera descrição biográfica do personagem-escritor, cogita publicar, mas quer convertê-lo para uma narrativa mais comercial, não vanguardista, no intuito de vender mais exemplares. O conto tematiza a relação literatura e mercado, os estilos e as categorias literárias. Como a tendência realista não seria a que faz mais sucesso de vendas, o editor primeiro procura investigar se o livro é realista ou é uma criação ficcional, para avaliar as possibilidades comerciais da obra.

Outro tema constante é a necessidade de escrever e o drama de não conseguir expressar-se poeticamente, em que o autor/narrador/personagens-escritores lutam contra seus limites. É o caso de *Cenários*, primeira narrativa do livro **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro**. *Cenários* é composto por 15 fragmentos, todos terminando com a expressão “Não, não é bem isso”.

Balcões de fórmica e vidro, guardando lá dentro, expostos como em vitrines, empadas, pastéis envelhecidos [...], torresmos? E sobre o balcão um cálice contendo um restinho de cachaça? Tudo isso enquadrado, por exemplo, num retângulo mágico, cinematográfico: nacos de carne sebenta nadando na gordura e, passeando na face externa do vidro, moscas, muitas delas? [...] E um cineasta que mixa, agora, um fundo sonoro que é apenas o zumbir e esvoaçar – intensificados, distorcidos – dessas moscas? E que poderá levar o espectador a um medo vago, indefinível e à náusea? Não, não é bem isso (SANT'ANNA, 1982, p.15-16).



São fragmentos de assuntos diversos, alguns contendo ligações entre si, colocados sob a forma de perguntas, a exceção do último fragmento, que é predominantemente afirmativo. O fragmento final joga uma luz, dando inteligibilidade à estrutura fragmentária do texto. Trata-se de um

homem sozinho em seu apartamento e que procura escrever nesta noite um texto, buscando palavras para cenários talvez por palavras indizíveis, mas como se a sua tarefa fosse esta, buscar o impossível, buscar uma realidade que escapa das **nossas** mãos como um sapo e sempre se coloca mais adiante; a realidade, por exemplo [...] (SANT'ANNA, 1982, p.15-16, grifo nosso).

Os dois exemplos que se seguem mostram o personagem-escritor imaginando dois fragmentos presentes no conto *Cenários*, estabelecendo uma autorreferencialidade. Os fragmentos nada mais eram do que a busca de diferentes cenários, por parte do personagem-escritor, para possivelmente escrever uma narrativa a partir de um deles. Buscava impossíveis, como as sensações oriundas da contemplação de um quadro (**Night-hawks**, do pintor norteamericano Edward Hopper), tentando traduzi-las em palavras. Mas sempre terminava insatisfeito com o resultado da escrita: “Não, não é bem isso”.

Conseguir dizer o indizível – eis a angústia e o drama do personagem, que consiste em não conseguir materializar a imaginação e os sentimentos de modo satisfatório em textos escritos. Porém, não é só uma angústia do personagem, como se pode perceber pelo uso do pronome “nossas”, grifado no trecho recém transcrito. A realidade que se busca, sem sucesso, imprimir em palavras, escapa das mãos do personagem tanto quanto das do narrador. Também o narrador não consegue os resultados almejados com a escrita, sofrendo o mesmo drama vivido pelo personagem-escritor. Mais adiante, quando o personagem-escritor, identificado como “este homem que escreve” (SANT'ANNA, 1982, p.22), procura lembrar-se da sensação que teve ao ver um quadro de Edward Hopper e transferi-la à escrita, há também uma identificação do personagem com o autor:

Este tom que deverá existir no original e que é precisamente o que **este escritor** busca para si e que se encontra mais além, talvez porque não caiba em palavras e sim nas obras dos pintores raros que conseguiram captar o tal momento, o tal cenário, a tal cor, que é aquilo que **estamos** sempre desejando para as palavras, escrevendo, para logo depois saber que não, não é bem isso (SANT'ANNA, 1982, p.22, grifo nosso).

Há uma identificação entre o narrador, o personagem-escritor e o autor (este escritor), todos enfrentado o problema de não conseguir expressar-se plenamente por escrito, na busca por cenários poéticos. O conto está estruturado na forma *mise en abîme*, como nas *babushkas*, em que o autor encapsula o narrador, que encapsula o personagem-escritor.

A mesma estrutura *mise en abîme*, que ocorre com o autor/narrador/personagem em *Cenários*, ocorre igualmente entre os fragmentos. No último fragmento, o personagem refere-se a dois dos fragmentos anteriores, exemplificando-os como fruto de sua busca por cenários. Dessa forma, cria um segundo nível narrativo, no qual encapsula os 14 primeiros fragmentos, como sendo fruto da imaginação do personagem-escritor. O narrador, ao identificar-se com o personagem, encapsula dentro de si, igual ao que ocorre com as bonecas russas, os dois primeiros níveis narrativos, e, ao ser identificado com o autor, cria um quarto nível narrativo.

*Cenários* estabelece muitas conexões com **O voo da madrugada**. Sua estrutura e o seu tema serão retomados em *Um conto obscuro*, o qual, de modo semelhante a *Cenários*, está estruturado em fragmentos, a maioria dos quais iniciando com a expressão “No conto obscuro...”, nos quais se enumera temas, cenários, pensamentos etc. que o contista buscará expressar por meio do conto. Dois fragmentos terminam com a expressão “ou não passará tudo de um videoclipe?” (SANT’ANNA, 2003, p.50-51), a semelhança de como findavam os fragmentos de *Cenários* (não, não é bem isso).

No último trecho, os fragmentos são encapsulados em um outro nível narrativo, que apresenta o contista no processo de escrita do conto.

Sentado numa cadeira de balanço, pés pousados sobre uma arca cheia de livros, revistas, originais, papéis velhos e escritos abandonados; pernas dobradas para que possa apoiar sobre as coxas uma pequena prancheta com folhas de papel; rabiscando com uma caneta Bic anotações e pensamentos que incluem um trompetista e um pássaro negro, uma mulher nadando no mar agitado [...] a iminência de invocar Deus e o Diabo, tudo por um texto de elegância e beleza (SANT’ANNA, 2003, p.54).

E segue-se uma enumeração dos diversos fragmentos do conto. Nesse segundo nível narrativo, o narrador sumaria o conto até então e o insere como sendo anotações que o personagem-contista rabisca em folhas de papel. O foco da

narrativa sai do conto (primeiro nível narrativo) e volta-se para a o contista no momento da escrita do conto.

O drama que move o personagem o Contista de *Um conto obscuro* é semelhante ao drama vivido pelo auto/narrador/personagem de *Cenários*, e será o mesmo do conto *Invocações (memórias e ficção)*, a saber, a possibilidade de não conseguir expressar-se artisticamente, de fracassar na tentativa de compor um texto poético.

Durante a escrita do conto há sempre a iminência do fracasso, de o contista não conseguir manifestar os seus fantasmas, entes, pensamentos mais soterrados, e não lograr **traduzir em imagens** uma ânsia desesperada de poesia [...]. A iminência do fracasso por não alcançar, com as palavras, momentos de beleza e amor com personagens vivos a ponto de libertá-lo de sua solidão [...] (SANT'ANNA, 2003, p.53-54, grifo nosso).

Note-se a diferença que há com os livros anteriores a **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro**. Neles, a impossibilidade era da linguagem e do gênero literário em não conseguir representar o real. Agora, a impossibilidade de não conseguir expressar-se poeticamente é toda daquele que escreve.

A ameaça de um fracasso tão mortificante que poderia ser fatal, um algoz interno que diz: “Você está acabado, cara”. [...] a materialização de ilusões e fantasias, o dom da graça e da poesia, a língua está aí, mãe inesgotável, à espera de que você beba nela, língua e palavra, qualquer impossibilidade é toda sua, este ser que não pode ser nenhum outro, abismado, verdadeiramente obscuro é o contista (SANT'ANNA, 2003, p.55).

A limitação desloca-se da literatura para o sujeito que faz literatura. Uma das possíveis soluções literárias encontradas para o contista superar suas limitações é a invocação do Demônio, um tema amplamente explorado pela literatura. No texto *Invocação do demo pelo contista de província*, que precede as três narrativas de **Breve história do espírito**, o personagem o Contista de Ouro Preto invoca “do mais fundo de si mesmo as forças demoníacas: – Ditem-me... ainda que um único e último texto [...]” (SANT'ANNA, 1991, p.5). O contista de *Um conto obscuro* rejeita essa solução: “ele pensa em invocar Deus em seu auxílio, mas o que tem Deus a ver com sua veleidade? Quanto ao Demo, o contista não tem coragem de invocar” (SANT'ANNA, 2003, p.54). Não tem coragem, pois poderia por conta própria escrever um belo texto e então ficaria desconfiado de que não teria sido ele o autor, mas o Demo, cumprindo a sua parte no acordo, em troca da alma. É por esse

mesmo motivo que o protagonista de *Invocações (memórias e ficção)*, sofrendo do mesmo terror de fracassar na escrita, rejeita invocar o Demo. Invoca, em seu lugar, seus parentes mortos, a fim de lhe darem força e inspiração, para prosseguir na escrita de um belo conto, que se lhe afigura como fundamental para continuar sobrevivendo.

A arte passa a ser um elemento vital na vida do autor/narrador/personagem-escritor. O que motiva o narrador-protagonista de *A mulher cobra*, de **A senhorita Simpsom**, identificado como Sérgio Sant'Anna, a escrever é a possibilidade de poder contar histórias a seus amigos, para que eles saíssem

por alguns instantes do seu paradoxal egocentrismo para pensar em Sérgio Sant'Anna ou mesmo comentarem entre si: "Sérgio está lá em Bruxelas e transou com uma mulher-cobra". Isso faria de mim – para eles e talvez até para eu próprio – uma pessoa existente, pelo menos enquanto durasse o assombro provocado. E desconfio que não apenas eu, mas todos nós, nos sentimos inexistentes. Por isso é que é paradoxal o egocentrismo [...] Então fabricamos acontecimentos e histórias para podermos narrá-los, uns aos outros, convencendo-nos reciprocamente de que existimos (SANT'ANNA, 1989, p.67).

O personagem Autor-Diretor, de **A tragédia brasileira: romance-teatro**, um homem solitário e triste, começando a ficar velho, encontra na criação artística a redenção da vida: "Só me resta criar coisas bonitas, pois a beleza – a beleza maldita – me redime. Sou um artista. Minhas obras são doentes e sofridas, mas não posso parar de fazê-las, porque para mim seria a morte" (SANT'ANNA, 1987, p.90).

A diferença em relação à fase subversiva de Sant'Anna é notória. Ralfo, quando interrogado sobre por qual razão queria ser escritor, respondeu sarcasticamente que era para conquistar glória e ganhar dinheiro por meio dos direitos autorais, e ainda ironizou a pretensa função humanitária do escritor. Jovem Promissor também dizia buscar a glória, e escrevia para conquistar o Prêmio Nobel de literatura. Para Carlos Santeiro, ser escritor representava obter sucesso com as mulheres, e era essa a sua maior motivação. Essas respostas traduzem o objetivo de subversão e a irreverência contra as convenções literárias; quando o foco volta-se para a criação artística e, logicamente, para o artista, as respostas adquirem cunho mais psicológico e existencial.

A redenção pela arte e pela beleza vai estar presente em cinco dos doze contos da primeira parte de **O voo da madrugada: Um conto nefando?, Um conto obscuro, Saindo do espaço do conto, Invocações (Memórias e ficção) e A barca na**

*noite*. E em *O voo da madrugada*, a escrita não utilitária é uma forma de escapismo para o narrador protagonista.

Outra tônica dessa fase são textos nos quais há a interrupção da história para voltar-se o foco ao narrador. O texto revela-se então um exercício imaginativo e criativo, um mundo criado e manipulado pelo autor/narrador. Isso pode ser observado em *Na boca do túnel*, do livro **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro**. A narração registra os processos mentais de um técnico de futebol antes, durante e depois da partida; alterna entre as fantasias de vencer e as reflexões sobre o andamento da partida, mesclando-as a relatos pontuais do jogo. Mas a narração de um certo intervalo de tempo na vida do técnico compõe apenas um nível narrativo; o outro nível se denuncia através de uma breve intervenção do narrador.

Mais um amor, um último relato (como este?), um derradeiro campeonato? Até que a morte nos interrompa no meio, sempre no meio, como se eu parasse aqui, neste momento, a narrativa e me deixasse vencer, deitando-me [...] no banco do vestiário. Mas não; ainda não... Devo levar tudo até o fim (SANT'ANNA, 1982, p.87).

É uma breve intromissão do narrador, porém definitivo para quebrar a ilusão de realidade. A reflexão do técnico, de não desistir no meio do jogo, se confunde com a do narrador, de não parar a narrativa pela metade; há um paralelismo entre o nível narrativo e o nível da narração. Assim, quebra-se a ilusão e por uma breve fresta percebemos que o verdadeiro objeto da narração não é a mente do personagem, mas a do narrador-escritor, imaginando e criando o personagem técnico de futebol. A história narrada serve de subterfúgio para o narrador refletir sobre a escrita.

Estratégia semelhante é usada em outro conto, do livro **O monstro**. *Uma carta* possui uma forma epistolar; uma mulher que teve um encontro fortuito com um engenheiro, que visitou sua cidade, resolve escrever-lhe recontando a aventura, ao mesmo tempo em que a revive através da escrita. História que posteriormente se revela um simples artifício, um possível exercício imaginativo tão ao gosto de Sant'Anna; ao final, a história vai sendo desconstruída: “esta louca que talvez nem seja mulher, mas um homem solitário em seu quarto acanhado e que constrói para si uma amante louca em nome de quem remete a si mesmo ou ao léu uma carta que tenha a duração escrita de uma noite” (SANT'ANNA, 1994, p.35). Apesar dessa

intromissão, que quebra o ilusionismo e questiona a veracidade da narrativa, o narrador retoma a narração e termina-a com a assinatura da protagonista: *Beatriz*.

Em **A tragédia brasileira: romance-teatro**, a narrativa assume a forma de um espetáculo teatral imaginário acontecendo na cabeça do autor-diretor.

Esta é a história de um espetáculo imaginário. Um espetáculo que poderia se passar, por exemplo, no interior do cérebro de alguém que fechasse os olhos para fabricar imagens e delas desfrutar, diante de uma tela ou palco interiores, como num sonho, só que não de todo inconscientemente ordenado (SANT'ANNA, 1987, p.5).

É o fato de passar na cabeça do personagem o que dá coerência aos diversos e heterogêneos capítulos do livro. Como acontece na imaginação e na fantasia do autor-diretor, todas as possibilidades são permitidas, até mesmo uma menina morta transformar-se em estrela, que depois se confunde com uma bolha de sabão, etc. Metaforicamente, a imaginação é posta como o espaço da ficção.

Assim como **O Concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro** é um livro muito próximo à primeira parte de **O voo da madrugada**, como vimos anteriormente, **A tragédia brasileira** é o livro mais próximo tematicamente. Se lermos conjuntamente os dois, iremos perceber uma intimidade muito forte entre ambos, havendo inclusive cenas comuns, tais como um personagem masculino vestir-se de mulher e o hemafroditismo (aparecem em *Um erro de cálculo*); a canção infantil *Nesta rua tem um bosque* (aparece em *Um conto obscuro*), a decomposição do corpo que alimenta uma flor, redimindo a vida pela beleza (*A voz*), o incesto (*Um conto nefando?*).

Ambos os livros são dominados pelos temas do sexo e da morte, do erotismo, da arte enquanto forma de redenção, da religião como forma de especular sobre o depois da morte e a psicologia, como explicação científica para contrapor-se à explicação religiosa. O reaproveitamento de cenas já utilizadas em outros livros também é um recurso intratextual bastante usado por Sérgio Sant'Anna.

Vejamos um exemplo. Trata-se de uma cena do conto *Um erro de cálculo*:

Mas, na consciência dele, saltou a imagem, que andava apagada, da irmã, Lúcia, menos de um ano mais velha do que ele [...], de quando ainda viviam em quartos interligados, sem porta divisória, e de quando, brotando nela seios, ela passara a tirar a blusa de costas para ele, provocando-lhe uma excitação [...]. Depois, antes que os pais se dessem conta de que deviam se mudar para um apartamento maior, com um quarto nitidamente separado

para cada um, ela deixara que ele acariciasse ou mesmo chupasse os seus peitinhos [...] (SANT'ANNA, 2003, p.37-38).

Esta cena apareceu pela primeira vez em **Notas de Manfredo Rangel, repórter**, no conto *Composição I* (como o conto possui duas histórias paralelas, que se entrecruzam, uma grafada em itálico e outra em fonte normal, a cena está fragmentada em várias páginas):

Lia deu novamente corda na caixa de música, esquecida no móvel do quarto. No quarto que ainda partilhávamos, porque não havia um outro sobrando ou porque eles, papai e mamãe, talvez ainda não se tivessem dado conta de que um outro ano passara e crescêramos mais um pouco (SANT'ANNA, 1997a, p.26).

E também se podia observar Lia, de costas, olhando lá para fora (SANT'ANNA, 1997a, p.27).

E Lia me estendera a mão e eu a segurava, na pequena distância separando as duas camas (SANT'ANNA, 1997a, p.29).

Eu vi que Lia tinha a parte superior do pijama aberta. Naquela noite, durante o clarão de um relâmpago, eu descobri que Lia tinha seios (SANT'ANNA, 1997a, p.30).

Ambas as cenas terminam com algum tipo de relacionamento sexual entre os irmãos. Um tanto modificada, a cena está presente também no conto *Adeus*, de **Breve história do espírito**. O protagonista, porém, possui irmãos gêmeas.

Meus braços a tocavam bem sob os seios, que ainda se sustentavam. Entre nós sempre houvera mais do que fraternidade, porem menos que... Menos que o quê? [...] Ah, aqueles banhos! [...] Quem poderá compreender a proximidade das camas, em nosso quarto, [...], de modo que eu podia tocar com a mão, durante a noite, a irmã que agora estava ali comigo [...] Quem poderá compreender a delicadeza daqueles corpos se revelando no sono? Até que um dia tive certeza de que devia ir embora (SANT'ANNA, 1991b, p.104).

E quando nos damos as mãos, eu e a irmã [...], escutamos também uma outra composição, como se executada numa caixinha de música, naquele quarto primeiro (SANT'ANNA, 1991b, p.118).

A caixinha de música, que embalava o sono dos irmãos dormindo no mesmo quarto, quando crianças, presentes em *Composição I* e *Adeus*, não se encontra em *Um erro de cálculo*, mas está presente em outro conto de **O voo da madrugada, A barca da noite**: “[...] neste conto com sua beleza discreta, em seu eterno abraço de dançarinos de tango, como numa **caixinha de música** na qual o leitor dá corda e a musiquinha e a dança recomeçam” (SANT'ANNA, 2003, p.110, grifo nosso). A

intratextualidade é uma constante entre as obras de Sant'Anna, mas é mais acentuada em **O voo da madrugada**, que contém, inclusive, muitas referências cruzadas entre os contos tanto quanto entre as três partes.

### **2.3 Um crime delicado: A hora e a vez da recepção artística**

**Um crime delicado** (1997) apresenta outra mudança de foco metaficcional. O herói deixa de ser um artista e passa a ser um crítico de teatro. Dessa forma, Sant'Anna contempla metaficcionalmente a terceira instância do processo literário – a recepção –, transformando-a em matéria da narrativa.

Antes, a recepção crítica já havia sido aludida, mas de forma secundária, na voz de editores ou escritores. Desta feita, temos um crítico, Antônio Martins, que, ao ser acusado de estupro, resolve escrever um livro para buscar a verdade, ou as verdades, pois, acometido por relativa amnésia sempre que bebia, não tem certeza se lembra ou se imagina lembrar o que ocorrera – o que faz perpassar a narrativa um tom de incerteza.

Neste processo de tentar relembrar o que acontecera, relata o encontro que tivera com Inês, a Manca<sup>9</sup>, o breve e tumultuado relacionamento afetivo, até descobrir a mesma ser a modelo de um pintor. Nisso, mais que um triângulo amoroso, temos metaforicamente um embate entre a tríade artística: o pintor, o crítico e a obra. Pois Vitório Brancati, sempre nas palavras do narrador-crítico Antônio Martins, seria um pintor vanguardista e radicalmente experimental; mais do que pintar Inês em seu apartamento, faria do apartamento uma instalação e da modelo, sua obra viva – numa espécie de *work in progress*. Numa composição criativa, Sant'Anna consegue tematizar as três esferas da arte – criação, obra, recepção – simbolizados nos três personagens.

Vitório Brancati de certa forma assemelha-se ao personagem-escritor Carlos Santeiro, de **Um romance de geração**; também este era acometido pela necessidade de romper a separação entre arte e vida, transformando a vida em arte e a arte, em vida, através de peças performáticas. Efetivamente, a vida está imersa

---

<sup>9</sup> No conto *Adeus*, do livro **Breve história do espírito**, também há uma personagem que se chama Inês e é manca.



na arte em **Um crime delicado**. Antônio Martins reconta os acontecimentos desde quando encontrou Inês em um café, até o processo no qual figura como réu, acusado de um (possível) estupro, do qual jamais se declarou inocente ou usou-se de artifícios jurídicos para ser inocentado. Chegou inclusive a contrariar seu próprio advogado, quando não estava certo da veracidade do argumento utilizado, pois seu desejo era descobrir o que efetivamente ocorrera, visto que sua lembrança é vaga e imprecisa.

Antônio Martins teria sido vítima de uma trama criada por Vitório Brancati, pelo fato de ter escrito uma crítica negativa a seu respeito. Trama na qual Vitório Brancati teria transformado a ele e a Inês em atores inconscientes de uma peça teatral encenada na vida real, que incluiria um *affair*, um relacionamento sexual, denúncia de estupro, processo jurídico etc. Nesse espaço de tempo, a narrativa está recheada das atividades críticas de Antônio Martins, contendo descrições e avaliações de peças teatrais e artes plásticas e reflexões sobre a atividade do criador e do crítico.

A profissão de crítico era muito mal vista na fase subversiva de Sant'Anna. Em **Confissões de Ralfo**, o crítico é visto como algoz e inimigo do artista, sendo inclusive chamado de “urubu” (SANT’ANNA, 1995, p.240). Em **Um romance de geração**, o tratamento não é amistoso: “bom, deixa pra lá, isso não tem importância. O que interessam os críticos?” (SANT’ANNA, 2009, p.61). Em **Um crime delicado**, essa profissão conquista sua redenção. Nas palavras de Antônio Martins:

Expliquei que o crítico é um tipo muito especial de artista, que não produz obras, mas vai apertando o cerco em torno daqueles que o fazem, espremendo-os, para que eles exijam de si sempre mais e mais, na perseguição daquela obra imaginária, mítica, impossível, da qual o crítico seria co-autor (SANT’ANNA, 1997, p.28).

A novela – um misto de memória e ficção, crítica e ensaio – incorpora a criação e a crítica artística, teatro, literatura, artes plásticas, em constantes jogos de espelhos entre si e com a vida. Com esse livro, o ponto de vista da recepção artística também passa a ser metaficcionalmente contemplado pelo empreendimento metaficcional de Sérgio Sant’Anna.

### 3 O VOO DA MADRUGADA: UMA POÉTICA METAFICCIONAL

[...] sobre o ensaio como um espetáculo em si: este Autor, como vocês devem estar observando, também escreve como se ensaiasse (ou rascunhasse) o ato de escrever. Escreve sobre ele escrevendo.  
Sérgio Sant'Anna

#### 3.1 O escritor frente a frente consigo mesmo: a poética da criação ficcional

No capítulo 1, vimos como o conto *O voo da madrugada*, com um toque de humor e ironia, quebra com a ilusão de realidade, para cuja instauração o próprio conto inicialmente contribuiu. Seguindo nesse viés, podemos dizer que *Invocações (memória e ficções)*, décimo primeiro conto da primeira parte de **O voo da madrugada**, concorre para a quebra da ilusão romântica, que “postulava a genialidade e a divindade do poeta e do escritor” (BERNARDO, 2010, p.51).

O conto, ao retomar esse temário, subverte-o, no entanto. Ao tematizar um escritor, com uma necessidade premente de criar um conto, debater-se diante da possibilidade de fracassar nesse intento e perder a única saída que se lhe afigura para superar a sua angústia existencial, a criação literária é concebida como fruto do trabalho e do esforço do escritor. Ao mostrar esse esforço e o procedimento adotado para vencer suas limitações e conseguir efetivamente realizar uma obra de arte, o autor/narrador acaba revelando nas entrelinhas a sua *ars poetica*, a qual é utilizada em outros contos do livro e comunga em muitos pontos com as estratégias narrativas empregadas por Sérgio Sant'Anna.

O repertório de *Invocações* não é novo nem original, possuindo larga história na cultura ocidental e um prolífico rendimento literário ao longo do tempo. O *leitmotiv* que subjaz ao conto é o dilema humano de almejar o absoluto e deparar-se com as próprias limitações. Dilema que mostra o ser humano em sua ânsia de transcender-se, que o leva a almejar um poder e uma sabedoria ilimitados, acima do comum dos mortais, mas que se depara com a consciência de que é um ser finito, condenado a permanecer dentro dos limites humanos.

A solução, paliativa, para tentar superar esse dilema sempre acabava envolvendo alguma espécie de apelo ao sobrenatural ou a seres superiores. Como é um dilema, contudo, essa saída, que leva o homem a transgredir sua condição mortal e limitada, sempre vem acompanhada de castigos e punições. Prometeu roubou o fogo (símbolo do conhecimento), até então um privilégio dos deuses, e o entregou aos homens. Como represália, foi condenado a um castigo eterno: ficar acorrentado a um rochedo e ter seu fígado diariamente devorado por uma águia.

Esse dilema humano também está presente na mitologia judaica, que veio a constituir o antigo testamento da Bíblia cristã. Tentada pela serpente, Eva come do fruto da sabedoria e, como consequência, o ser humano é expulso do paraíso. Mais modernamente, a lenda de Fausto também assimila esse dilema. Fausto, uma figura que suscita muitas dúvidas históricas, teria sido um alquimista e mago que, em troca de poder e sabedoria superiores, negociou sua alma com o Diabo, segundo reza a lenda. O preço para desfrutar fugazmente, durante um curto período da vida humana, desses prazeres negados aos homens seria a danação eterna no fogo do inferno.

O mito fáustico caiu no gosto do romantismo e foi explorado por dois de seus expoentes. Primeiramente por Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), que escreveu uma versão dramática em 1770, na qual o intelecto humano seria capaz de triunfar sobre o mal. O mito, abordando uma temática semelhante, já havia sido assunto de uma peça teatral do dramaturgo inglês Christopher Marlowe (1564-1593), no qual mostrava o dilema que se apossava do homem moderno, cindido entre a religiosidade, oriunda do período medieval, e o secularismo, proveniente do humanismo renascentista.

Posteriormente, o mito atingiu sua máxima expressão no tratamento, também sob a forma trágica, dado por Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832), em dois volumes, sendo o primeiro de 1808. O mito fez sucesso dentro do *ethos* romântico, em sua contestação do primado da razão, voltando-se para as forças irracionais do ser humano. Em vez de bastar-se pela racionalidade, tida como autossuficiente para o iluminismo, mostrava o homem necessitando apelar para forças sobrenaturais, negadas pela razão, a fim de superar suas limitações. O Fausto goetheano sugestivamente faz um pacto com Mefistófeles, uma das encarnações do Demônio, cujo nome etimologicamente significa inimigo da luz.

O mito desde então recebeu inúmeras versões em diversas línguas, sendo constantemente atualizado, inclusive por Sérgio Sant'Anna. É precisamente o caso de *Invocações*. O conto é, inclusive, autoconsciente desse dilema humano e da tradição literária cujo *leitmotiv* é o pacto fáustico:

Voltando aos que se desesperaram delas, a arte ou a literatura, ou mesmo aos que se torturaram apesar de por elas afortunados, quantos já não se colocaram a questão de invocar o Demo para satisfazer seus anseios? Para além das histórias em que o próprio Demo toma parte, como o *Fausto*, de Goethe; o *Doutor Fausto*, de Thomas Mann; e, mais ambigualmente, o *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa [...] (SANT'ANNA, 2003, p.88).

No romance de Thomas Mann, publicado em 1947, o pacto fáustico volta-se para o universo artístico. O herói é um músico que faz um pacto com o demônio com o objetivo de conseguir criar uma obra musical superior a todas já criadas. O mito também aparece na obra magistral de Guimarães Rosa, mas de forma ambígua. Riobaldo faz um pacto com o Demônio em troca de proteção, mas este não aparece para cobrar a sua parte da negociação – o que suscita um questionamento metafísico sobre a existência do Diabo tanto quanto de sua contraparte, Deus.

O autor/narrador de *Invocações* comunga com algumas características dessas duas obras. Ele partilha do ceticismo metafísico, o qual faz com que não acredite nem na existência, nem na não-existência de Deus tanto quanto do Diabo: “Na verdade, nunca deixou de pairar sobre o mundo a grande pergunta: existe o Diabo? Talvez se possa dizer que existirá ele se existir Deus, e como contrapartida Dele. Ou não” (SANT'ANNA, 2003, p.88).

Desconfia, igualmente, da razão e do discurso científico; cogita que Satã possa não passar “da agregação de certas forças psíquicas [...] fonte obscura da psique” (SANT'ANNA, 2003, p.88), mas não adota essas hipóteses, lançando-as apenas como possibilidades pensáveis e passíveis de figurar enquanto tema ficcional.

Sendo um cético consequente, não crê nem descrê, adotando a dúvida dos agnósticos, o que lhe exclui a possibilidade de apelar para o sobrenatural sempre que acometido por angústias existenciais. Resta-lhe, então, recorrer à arte como forma de aliviar o desespero, sublimando-o por meio da beleza. A arte e a beleza substituem, portanto, o consolo e a redenção que muitos buscam em entidades sobrenaturais:

Mas quantas outras pessoas de reconhecido talento, ou mesmo de gênio, também não se mataram por não suportar o tormento e a angústia encravados em seus cérebros? [...] Mas quantos malditos no mundo não tiveram nem o consolo da arte? (SANT'ANNA, 2003, p.87).

A arte se afigura como uma forma de consolo<sup>10</sup> às angústias existenciais, mas, para exercer esse papel, precisa ser concretizada. Antes de ser uma solução passiva, pode tornar-se um problema quando o artista for acometido por crises criativas – podendo levar ao suicídio, à loucura ou ao alcoolismo. Nestes momentos, o artista depara-se e luta contra os seus limites, contra a possibilidade de não conseguir concretizar em palavras sua ânsia de beleza que, caso realizada, seria a solução, mesmo que paliativa, para os tormentos da vida.

O autor/protagonista de *Invocações*, necessitando escrever um conto, que se lhe afigura como essencial, e defrontando-se com suas limitações, descarta apelar para forças sobrenaturais.

Mas nem por todo êxito de uma obra invocaria eu Satã. Pois, ainda que houvesse apenas uma possibilidade em milhões de que ele existisse e pudesse apossar-se da alma de alguém em troca de uma grande fortuna artística ou de outra ordem, eu não me arriscaria a invocá-lo. Até porque ficaria muito, muito temeroso se por acaso uma obra comesse a sair-se muito bem e houvesse eu me valido de tal invocação. Mesmo que a obra não passasse de um simples conto, e o contista de um pequeníssimo Fausto (SANT'ANNA, 2003, p.88).

Como não se considera apto a vencer suas limitações artísticas por si só e descartando apelar ao sobrenatural, resta-lhe encontrar outras soluções. A sua situação é parecida com a do protagonista do romance de Thomas Mann; neste, no entanto, o herói almejava uma grande fortuna artística e, para consegui-la, invocava o Demônio. O anseio do autor/narrador de *Invocações*, por outro lado, é muito mais modesto, contentando-se com a escrita de um simples conto, como declara logo no primeiro parágrafo.

Quantas vezes já não desesperei de mim, diante da impossibilidade de escrever não uma grande obra e sim um simples conto, mas que aplacasse, ainda que por poucos dias, uma ânsia de realização e beleza? Quantas vezes já não me desesperei diante dessa impossibilidade? Gemi, solitário, dentro de um quarto, abafei gritos, quis bater a cabeça na parede, cheguei a desejar, por causa disso, a morte? E me pergunto: quantos artistas, ou

---

<sup>10</sup> A arte como um forma de consolo e redenção aparecerá também nos contos *Um conto nefando?*, *Um conto obscuro*, *Saindo do espaço do conto* e *A barca da noite*.

candidatos a serem-no, já não se mataram ao debater-se contra seus limites? (SANT'ANNA, 2003, p.87).

O fato de desejar escrever um simples conto ao invés de uma grande obra, com a qual se imortalizaria, e a possibilidade de fracassar nesse modesto intento, aumenta ainda mais o drama do autor/narrador, rebaixando o artista de sua aura superior e colocando-o lado a lado com os comuns dos mortais.

O autor/narrador nega-se a invocar entes sobrenaturais. Não rejeita, todavia, o recurso da invocação, quando precisa de auxílio que não encontra em si: “o que não quer dizer que eu, este contista, quando em desespero, não possa apelar, seja isso inútil e até ridículo, para outras invocações, como por exemplo minha mãe morta” (SANT'ANNA, 2003, p.88).

A seguir, o autor/narrador explica que a invocação de sua mãe morta deve-se ao fato de ela nunca ter duvidado da existência do Deus cristão, mesmo nas piores provações pelas quais passou. Dessa forma, se sua crença estiver certa, sua mãe “seria sobrevivente à morte, e talvez em condições de ouvir o apelo de que, o leitor pode ter certeza, me vali agora mesmo, enquanto rascunhava este texto” (SANT'ANNA, 2003, p.89).

“Mãe, esteja onde estiver, acuda este seu filho e faça-o escrever um conto bonito que transforme a sua solidão e angústia em amor e alegria”  
A existência de um ser para além da sua morte é algo em que se pode acreditar ou não – e não posso dizer que creio, pois nada sei –, mas que a **ideia e o texto** que me vieram imediatamente à cabeça – independentemente do esforço que me custou a sua escrita e o seu modesto valor – sofreram em tudo a interferência da própria invocação e estão com ela intimamente relacionados, disso não há a menor dúvida, **como se verá** (SANT'ANNA, 2003, p.8, grifo nosso).

Neste ponto, o autor/narrador abre diálogo com o leitor e assume uma postura didática de conduzi-lo pelos meandros da narrativa (“como se verá”). De modo semelhante a *O voo da madrugada*, irá jogar com a expectativa do leitor. Mesmo tendo inicialmente deixado claro que invocar sua mãe poderia ser “ridículo”, cogita a possibilidade de ela ter sobrevivido no além-morte antes de invocá-la e, após transcrever a invocação, retoma o assunto. Além disso, afirma que o texto sofreu interferência diretamente da invocação e promete demonstrar isso.

A organização do discurso contribui para despertar no leitor a expectativa de que o espírito da mãe morta teria atendido ao apelo do autor/narrador e o auxiliado

na escrita do conto. Cria-se uma situação propícia a uma interpretação metafísica da invocação tanto quanto da interferência e do auxílio prestado.

A demonstração que o autor/narrador promete consiste, todavia, apenas no despertar de uma lembrança de quando ele era criança. A cena relembada passa-se às vésperas de um Natal, quando sua mãe e a cozinheira abatem um peru para a ceia. A aparição de sua mãe, após a invocação, não se dá de uma forma sobrenatural na realidade interna do conto, mas enquanto lembrança, na memória do autor/narrador, e enquanto personagem, no texto que ele está escrevendo: na forma de “ideia” e “texto”.

Dessa forma, o autor/narrador não está enganando o leitor, pois a invocação interferiu efetivamente no desenrolar do texto, que passou de um tom dissertativo a respeito do destino dos artistas e das dificuldades da criação literária, para um tom narrativo e memorialístico, relatando uma cena do passado, na qual sua mãe está presente. Não engana literalmente o leitor, mas joga com a sua expectativa de esperar uma aparição metafísica e frustra-a. Expectativa essa que ele próprio construiu, ao cogitar que se a crença de sua mãe estivesse correta, ela estaria em condições de ouvir o seu apelo e acudi-lo.

Trata-se, todavia, de uma invocação vazia de um teor metafísico. Os entes já falecidos que são invocados não se manifestam de uma forma sobrenatural, enquanto espíritos que retornassem do além e inspirassem o autor/narrador; elas ocorrem dentro da ordem natural, enquanto lembranças despertadas no autor/narrador e enquanto assunto do texto que vai sendo escrito. É desta forma que a invocação interfere no andamento do texto, sem sombra de dúvidas, como afirma o autor/narrador.

Neste ponto manifesta-se a ironia sant’anniana: são invocações e aparições vazias de uma dimensão sobrenatural; trata-se, acima de tudo, de uma estratégia metanarrativa: enquanto vai se refletindo sobre as dificuldades de escrever e as estratégias usadas para superá-las, o texto vai sendo escrito, superando assim, de modo paradoxal e irônico, tais dificuldades. Essa ironia é resultante da constante tensão entre os níveis narrativo e metanarrativo; cria-se a expectativa no leitor de que algo irá acontecer na realidade interna criada pelo discurso ficcional, mas ele só acontece estruturado na materialidade do discurso.

Essa estratégia fica mais evidente na segunda invocação.

Mas como um texto que se esconde atrás de outro texto, um fantasma que se oculta sob outro fantasma, eis que de repente, de regiões mais profundas, surgiu outro morto [Carlos Secura, irmão de sua mãe] e passei eu a invocá-lo no lugar de minha mãe, não apenas para que me guiasse neste texto como para que **figurasse nele como seu personagem principal**, com quem tomarei diversas liberdades da ficção, sem deixar de ser fiel à sua pessoa (SANT'ANNA, 2003, p.92, grifo nosso).

Os entes já mortos são invocados na memória, para fornecerem lembranças que serão transformadas no assunto do texto e eles, os entes, em seus personagens. Suas presenças manifestam-se apenas enquanto lembranças e palavras escritas, portanto.

Nesse mesmo excerto, o autor/narrador ainda revela a estruturação do conto. Em *Invocações*, o personagem principal é o autor/narrador, que explicitamente narra seu processo criativo e comanda a narrativa, interferindo e chamando constantemente a atenção do leitor para si. Carlos Secura só será o personagem principal no texto que se encontra dentro do conto: “um texto que se esconde atrás de outro texto” (SANT'ANNA, 2003, p.92), como é explicitado.

O conto possui três eixos, como fica sugerido pelas três palavras que compõem o título. Um eixo é o das invocações, que corresponde ao tempo presente do autor/narrador, ocupado com o processo da escrita de um conto; outro eixo, que é o resultado despertado pelas invocações, projeta-se para o passado, para as memórias do autor/narrador; o terceiro eixo corresponde à concretização do conto ficcional que o autor/narrador busca desesperadamente realizar para aliviar seu desespero, transpondo os entes resgatados do passado para a ficção, unindo memória e invenção.

Dessa forma, o conto é constituído de dois níveis narrativos. O primeiro consiste na realidade interna do conto; seria o plano do “real”: o drama vivido pelo autor/narrador e as suas memórias. O segundo nível corresponde à criação ficcional a partir dos dados da realidade, seja do seu passado, seja do seu presente; ele não apenas tematiza sua busca desesperada pela realização de um conto, mas também concretiza-a dentro do mesmo.

O primeiro eixo, das invocações, perpassa todo o conto, pois frequentemente o relato das memórias ou a criação do conto ficcional dentro do conto são interrompidos para o narrador fazer uma digressão sobre o processo da escrita. Nessas digressões, volta o foco para o seu espaço e para si mesmo.



Na mesma pasta em que vou guardando os rascunhos deste texto, há uma foto dele [Carlos Secura] como o time tricolor [Fluminense] que disputou e venceu o campeonato carioca da segunda divisão, reservada a amadores, em 1932, enquanto na primeira divisão jogavam os profissionais do clube. Uma outra foto que havia em nossa casa [...] (SANT'ANNA, 2003, p.92-93).

A partir de duas fotos e dos relatos ouvidos dos familiares a respeito de Carlos Secura, uma vez que não chegara a conhecê-lo (compondo a parte real), o autor/narrador vai acrescentar a fantasia e, dessa forma, compor uma história ficcional. História que irá se passar logo após o jogo cuja foto oficial encontra-se nas mãos do autor/narrador, que declara seu compromisso de sempre se manter fiel à personalidade verdadeira de Carlos. Para tanto, tomará o cuidado de explicar didaticamente ao leitor o que seria real e o que seria invenção.

Esse tio [Carlos], sempre o amei, até idolatrei, sem conhecê-lo. Então acho natural que, ao invocar minha mãe morta, tenha chegado até ele, ou mesmo a *recebê-lo*, e é aí que começo a entrar no território da ficção, da fantasia. Sim, porque tive a exata sensação de estar com ele em certas situações, **como** entre as traves de um gol, num jogo do Fluminense, no estádio do tricolor em Laranjeiras, **digamos que** contra o Botafogo (SANT'ANNA, 2003, p.93, grifo do autor [itálico], grifo nosso [negrito]).

Além de demarcar claramente o que seria real e o que seria fantasioso, a frase também é ambígua, pois pode estar se referindo igualmente à frase anterior, em itálico, explicitando que o aparecimento do tio invocado acontece apenas na fantasia.

Após esse parágrafo, declaradamente ficcional, o autor/narrador irá interromper novamente a história para explicar quais são as fontes das quais retira os elementos para compor a história ficcional. O barulho da bola, por exemplo, foi baseado nas muitas vezes em que fora ao estádio e ouvira o som “de verdade, com emoção, durante a adolescência” (SANT'ANNA, 2003, p.94).

O procedimento criativo adotado e ficcionalizado pelo autor/narrador de *Invocações* estabelece uma forte relação com o que Wolfgang Iser (1999) teorizou em *O fictício e o imaginário*. De acordo com Iser, a “obra literária ultrapassa o mundo real que incorpora” e “o fictício é caracterizado desse modo por uma travessia de fronteiras entre os dois mundos [real e ficcional] que sempre inclui, o mundo ultrapassado e o mundo-alvo a que visa” (ISER, 1999, p.68).

Para Iser (1999), seguindo uma perspectiva antropológica, o fictício e o imaginário são os componentes básicos de cuja interação emerge,

paradigmaticamente, a literatura. O fictício não é completo em si e depende do imaginário para que o efeito estético seja levado a termo por parte do leitor. O imaginário, por sua vez, também depende do fictício para que seja ativado, dando-lhe forma e sentido. É deste jogo que se efetiva a literatura enquanto processo comunicativo que não se conclui sem o ato de leitura. O fictício seria resultante de atos de fingir, cuja principal característica é a duplicação e no qual pode se discernir três atos presentes, segundo o teórico alemão, em todos os textos literários: a seleção, a combinação e o autodesnudamento ou autoevidenciação.

A *seleção* criaria um espaço de jogo entre o texto e os seus elementos externos, seja o mundo referencial sejam outros textos. Quanto à referencialidade,

[o] ato da seleção cria um espaço de jogo, pois faz incursões nos campos de referência extratextuais, transgredindo-os ao incorporar elementos dos mesmos ao texto, elementos esses que são dispostos numa desordem significativa. Cada um dos elementos selecionados é reembaralhado, reposicionado no texto, assumindo uma nova forma que não só inclui a função que o campo de referência do que é oriundo exerce na ordem de um mundo determinado, como também depende dessa função (ISER, 1999, p.68-69).

Quanto à intertextualidade, seria uma incursão agora em outros textos, também presentes no mundo referencial, criando um campo de referência através de citações, alusões, referências ou, podemos acrescentar em se tratando de ficções caracterizadamente pós-modernas, de incorporação e assimilação de outros textos.

Além da ligação com elementos extratextuais, os atos de fingir também criam um espaço de jogo a nível intratextual, a *combinação*, através dos segmentos textuais em que há transgressões entre os significados lexicais, ações narrativas e variações semânticas. Por fim, o terceiro momento – *autodesnudamento* ou *autoevidenciação* – cria um campo de jogo entre o mundo referencial e o mundo ficcional, em que os elementos selecionados e combinados daquele ultrapassam a referência, ganhando autonomia.

O texto literário se desreferencia, assumindo o caráter de ficção, de um *como se*, ultrapassando o mundo empírico, que se transforma em metáfora do mundo ficcional; metáfora essa que constitui o contexto comum entre leitor e texto a partir do qual o leitor torna-se apto a recriá-lo, dar-lhe sentido, preenchendo as lacunas e os não ditos.

Assim, o autor cria ficções a partir de elementos diversos selecionados do mundo real, que depois serão embaralhados e combinados entre si; elementos estes que, por serem do mundo real, serão familiares aos leitores no ato de recriar o mundo ficcional.

A tematização do bastidor da escrita de um conto e a exposição da *ars poetica* adotada pelo autor/narrador de *Invocações* permite-nos visualizar essa descrição teórica do processo literário proposta por Iser ficcionalmente representada no conto. Selecionando elementos do mundo “real” (realidade interna do conto) tais como fotos, relatos de familiares sobre Carlos Secura e lembranças, como a do som da bola que ouvira nas muitas vezes em que fora a estádios de futebol, o autor/narrador irá embaralhar esses elementos e então criar uma nova ordem, que ultrapassa o mundo real e torna-se uma criação autônoma. Para compor o personagem de Carlos Secura (no conto dentro do conto), irá também se inspirar na figura histórica do goleiro Carlos Castilho, de quem o autor/narrador declara ter sido fã; cita inclusive uma reportagem da revista esportiva *Placar* de “16 de fevereiro de 1987” (SANT’ANNA, 2003, p.95), que trata sobre o suicídio de Castilho – mostrando, dessa forma, o trabalho de pesquisa anterior à escrita do conto dentro do conto.

Além do mundo real, o processo de seleção inclui igualmente outros textos. Será, portanto, a partir de uma foto que o autor/narrador irá dar vida a um dos jogadores retratados, seu tio Carlos Secura, e imaginará a atuação do mesmo no jogo. Esse procedimento criativo de ter uma fotografia como ponto de partida para a escrita de uma história ficcional será adotado, por exemplo, em *A figurante*, segundo texto da terceira parte de **O voo da madrugada**.

No terceiro texto da terceira parte, *Contemplando as meninas de Balthus*, no qual o autor ocupa a posição discursiva de um crítico e realiza um ensaio poético sobre as pinturas de Balthus, ele desenvolve um raciocínio sobre a criação artística muito similar ao de Iser.

O mistério que impregna a obra de Balthus é o da realidade mesma, mas como toda *realidade* em pintura – ou na literatura – uma composição seletiva, organização parcial ou arbitrária de fragmentos num conjunto, vontade, disposição de objetos e naturezas mortas e vivas, ideias, figuras humanas e outros seres [...]. Uma vontade que se exerce também sobre luz e cromaticidade [...] não para obter uma correspondência com o “natural”, mas autonomia, realidade criada não para decifrar e sim para *ver* o mistério (SANT’ANNA, 2003, p.239-240, grifo do autor).

Segundo essa concepção, o atrativo e o mistério despertado pelas pinturas de Balthus “estará na representação da realidade mesma, mas também além dela, inalcançável, a não ser através da pintura [...]” (SANT’ANNA, 2003, p.238/9). O ponto chave de ambas as posições reside na autonomia da representação artística, parte do mundo, mas ultrapassa-o, constituindo uma nova realidade, mais abrangente do que a mera cópia, permitindo, dessa maneira, visualizar e compreender melhor tanto a realidade quanto o receptor a si mesmo.

Retornando ao conto *Invocações*, após a digressão metaficcional, na qual são explicitados os bastidores da criação, o conto ficcional dentro do conto será retomado: “Voltando à ficção e ao jogo entre os amadores de Fluminense e Botafogo na década de 30, o time tricolor sai de campo aplaudido por seus torcedores [...]” (SANT’ANNA, 2003, p.96-97). O autor/narrador irá então inventar Maria do Carmo, personagem com a qual Carlos Secura (personagem supostamente real) desenvolverá um amor à primeira vista. Essa história ficcional irá até o primeiro parágrafo da página 99. O autor/narrador também faz algumas digressões no conto dentro do conto, com o objetivo de explicitar a estratégia narrativa adotada: o que seria real e o que seria invenção.

E aqui não custa lembrar que toda a história da tuberculose de Carlos foi real, embora eu tenha me servido da imaginação quanto ao seu relacionamento amoroso. E ambas as coisas deverão ser levadas em conta pelo leitor no que se segue (SANT’ANNA, 2003, p.98).

No parágrafo seguinte a esse excerto, todavia, as fronteiras entre realidade e ficção serão embaralhadas: “Verdade ou mentira? De todo modo, era bastante possível que [...]” (SANT’ANNA, 2003, p.99). Após a interrupção do conto dentro do conto, em que Bó é invocada, ele é retomado no quinto parágrafo da página 102, e estender-se-á até o final de *Invocações*: “O amor entre o dois [Bó e Carlos Secura] devia ser muito grande e, possam eles ou não ter-se reencontrado depois da vida, nada mais natural do que eu reuni-los no final deste texto de invocações” (SANT’ANNA, 2003, p.102).

Como a dimensão metafísica é apenas uma possibilidade que não dispõe de nenhuma prova, o autor/narrador realiza esta possibilidade em aberto através da ficção, realizando por meio da imaginação o que o mundo, com suas leis naturais inflexíveis, não concretizaria. Carlos Secura delirando de febre, após a tuberculose ter retornado, o que o levará à morte, imagina-se substituindo o goleiro titular do

Fluminense em um jogo contra Flamengo, pelo campeonato carioca de 1939. No delírio, ele acaba tomando um gol de Valido, atacante do Flamengo, que empata o jogo em 2x2. Também em relação a esse jogo, o autor/narrador seleciona elementos da realidade, pois houve, segundo o *site* do Flamengo, um jogo entre os dois times pelo campeonato carioca, terminado em 2x2, ocorrido em 14 de maio de 1939, no qual o segundo gol rubro-negro foi marcado pelo atacante Valido<sup>11</sup>. O autor/narrador apenas substitui o goleiro titular da partida por Carlos Secura, que vive uma situação semelhante ao jogo real, unindo elementos da realidade com elementos da fantasia em uma nova ordem. Bó então o conforta, esclarecendo que ele não tomou nenhum gol, que o jogo foi 2x2 mesmo, conforme escutara no rádio.

O conto, cuja realização se afigurava como imprescindível ao autor/narrador, é, portanto, efetivamente concretizado dentro de *Invocações*; compõe-se em três blocos, correspondendo aos parágrafos 15 (p.93), 21-33 (p.95-98, respectivamente) e 47-57 (p.103-105, respectivamente).

Semelhantemente às três primeiras invocações, a de Bó funciona para interromper a história e voltar o foco para o narrador, mais especificamente para expor os bastidores da criação ficcional. Através desse recurso, narra-se o processo de pesquisa efetivada pelo autor/narrador. Ele está de posse de uma foto de Bó e de parcas lembranças; diante disso, escreve um *e-mail* a sua irmã, Sônia, solicitando que ela lhe “passasse as informações de que dispunha sobre a Bó” (SANT’ANNA, 2003, p.100). *E-mail* que é transcrito, em partes, no corpo do conto *Invocações*.

Por meio dessas digressões, o autor/narrador vai expondo o seu procedimento criativo. O início do conto dentro do conto tem como ponto de partida uma foto do time de futebol amador do Fluminense, cujo goleiro é Carlos Secura. O autor/narrador caracteriza o personagem com as lembranças constantes em suas memórias familiares e acrescenta a imaginação para transformá-lo em personagem, imaginando o que poderia ter acontecido depois do jogo de futebol. Procedimento semelhante acontece em relação a Bó. A partir de uma foto e de lembranças pessoais, irá misturá-los e acrescentar a fantasia, promovendo a reunião ficcional entre dois personagens que teriam sido anteriormente reais, resultando em uma criação ficcional autônoma, que ultrapassa a referência de onde partiu.

---

<sup>11</sup> No conto, o lance que resulta no gol é resultado de uma jogada entre os atacantes Valido e Caxambu; neste jogo, no entanto, Valido teria substituído Caxambu, segundo o *site* do Flamengo (Disponível em: <[http://www.flamengo.com.br/flapedia/Campeonato\\_Carioca\\_1939](http://www.flamengo.com.br/flapedia/Campeonato_Carioca_1939)>. Acesso em: 14 dez. 2013), não podendo, portanto, ambos estarem em campo ao mesmo tempo.

Ao tematizar os bastidores da escrita de um conto e concretizar o conto prometido, o autor/narrador explicita o seu procedimento poético, que estabelece muitas relações com as estratégias narrativas adotadas por Sérgio Sant'Anna. A estratégia de criar uma ficção a partir de uma foto e incorporar outros textos (o e-mail de Sônia, no caso de *Invocações*), será utilizado também em *A figurante*. Além disso, o autor/narrador estabelece um diálogo com os *mass media* (rádio e revista), com a cultura popular (futebol) e com outras linguagens além da verbal (fotografia), planificando-os indiscriminadamente com a alta literatura (Goethe, Mann, Rosa).

Inicialmente dissemos que *Invocações* concorria para a quebra da ilusão romântica. Ilusão segundo a qual a criação artística seria fruto da inspiração ou da genialidade do artista, considerado um ser superior em contato com entidades superiores, ou mesmo fruto da manifestação dessas entidades, a exemplo das musas. Tal quebra dá-se primeiramente pela subversão mesma do caráter metafísico, em uma perspectiva existencialista de linha sartreana; não há divindades nem entidades sobrenaturais a inspirar o artista. Sequer o artista é um ser superior; o conto mostra um ser humano sofrendo como qualquer outro e, ao mostrar o bastidor da escrita, revela a criação como o resultado de um trabalho, que requer pesquisa e esforço, tanto para imaginar e compor a história, quanto para rascunhar, esboçar e lapidar a escrita. Ao tematizar os bastidores da escrita, implicitamente revela sua *ars poetica*; a criação artística, portanto, revela-se não fruto da inspiração, mas da aplicação de certas estratégias narrativas adotadas, como a seleção de elementos referenciais e a combinação dos mesmos, via imaginação e fantasia.

O rebaixamento do artista, de um ser quase divino para um mero mortal, está tematizado, porém de forma mais explícita, em *Um conto obscuro*:

Mas a iminência da derrota se apresenta tão terrível que ameaça o contista com o não obter êxito nem com a narrativa de seu fracasso, **fazendo dele, o contista, radicalmente, um homem comum com a sua angústia, um rosto sofrido e anônimo na multidão**. E ele pensa em invocar Deus em seu auxílio, mas o que tem Deus a ver com a sua veleidade? Quanto ao Demo, o contista não tem coragem de invocá-lo porque, de repente, poderia escrever um texto da mais fina fabricação e elegância e então desconfiaria que era da lavra de Satã, cumprindo sua parte no acordo terrível (SANT'ANNA, 2003, p.54, grifo nosso).

Como se pode perceber neste excerto, o drama vivido pelo contista de *Um conto obscuro* é muito semelhante ao do autor/narrador de *Invocações*, até mesmo

na postura adotada, de não invocar forças sobrenaturais, diante das dificuldades em concretizar uma escrita artística. A forma como o primeiro conto termina é semelhante à maneira pela qual *Invocações* inicia.

Em ambos os contos, tanto o autor/narrador quanto o personagem, são anônimos, apenas definidos pela sua profissão: o escritor, o contista. O autor/narrador de *Invocações (memória e ficções)* não declara seu nome no conto, mas pelo tom memorialista e como alguns dados extratextuais correspondem à vida de Sérgio Sant’Anna, a exemplo de datas e do e-mail enviado a uma irmã, que se chama Sônia, mesmo nome da irmã de Sant’Anna, este autor/narrador pode ser associado ao escritor, em uma referência autoficcional.

Em algumas passagens do conto, inclusive, o autor/narrador identifica-se como sendo o escritor: “Então peço a ela [Bó], como pedi aos outros três falecidos, a seus espíritos – os de minha mãe, tio Carlos e Castilho –, que não só me auxiliem na escrita deste conto [...], como proteja o ser humano que sou, e não apenas o escritor” (SANT’ANNA, 2003, p.100). Em outras passagens, define-se como o contista: “O que não quer dizer que eu, este contista, quando em desespero [...]” (SANT’ANNA, 2003, p.88), e “voltando a falar por mim, o contista [...]” (SANT’ANNA, 2003, p.102).

*Um conto obscuro* dialoga muito com a ideia da arte conceitual; em vez de concretizar uma história, limita-se a expor quais as ideias, cenas e sentidos o conto objetiva expressar. Este conto, por sua vez, está estreitamente relacionado com *Um conto abstrato*<sup>12</sup>, também um conto conceitual, que busca expor a ideia da forma abstrata de um conto, sem apresentar conteúdo. Já em *Um conto obscuro* o personagem, denominado o Contista, busca inserir conteúdo à forma, enumerando possíveis cenários: “ao contrário de em *Um conto abstrato*, em que cortejava a melodia, a forma pura – quanto menos contaminada de significados, melhor – em *Um conto obscuro* o contista busca significar algumas coisas [...]” (SANT’ANNA, 2003, p.44).

A primeira ideia que *Um conto obscuro* almeja explorar é muito semelhante à passagem de outro conto, *O voo da madrugada*, estabelecendo assim um diálogo

---

<sup>12</sup> A rigor, *Um conto abstrato* não seria um conto, pois não apresenta as categorias características desse gênero discursivo, como narrador, personagem, espaço, tempo e enredo, uma vez que possui uma estrutura discursiva mais próxima da poesia, tais como a enumeração de imagens e as comparações. Esses recursos revelam uma solução estética muito criativa de Sant’Anna no intuito de elaborar conceitualmente um conto abstrato.

entre os mesmos, sugerindo uma sobreposição de níveis narrativos entre eles, em que a ideia expressada em um é concretizada em outro conto. O protagonista de *O voo da madrugada* também é anônimo, define-se como agnóstico, questiona os elementos sobrenaturais tanto quanto os racionais, dentre outras semelhanças.

Veja-se a primeira ideia que *Um conto obscuro* busca significar:

[...] mas se alguma filosofia há neste conto obscuro é filosofia barata retirada da intuição e do pensamento pensando sobre si mesmo, abismado por ser cada ser um ser à parte, divaga o pensador tal um passageiro à janela do grande avião, a dez mil metros de altura no voo noturno, contemplando, com uma espécie de euforia e assombro por se ver diminuto e singular na noite cósmica, constelações dali visíveis a alguns anos-luz de distância e imaginando outras constelações distantes [...] (SANT'ANNA, 2003, p.44, grifo do autor).

Além de referir-se a um “voo noturno”, o que se busca significar é muito semelhante a uma passagem de *O voo da madrugada*:

Comprazia-me que o avião fosse diminutos pontos luminosos e piscantes no espaço e chegava a dividir-me em dois, para, na fantasia, igual a um menino, contemplá-lo do solo, imaginando-me em seu bojo. [...] gostava de saber-me suspenso sobre o planeta, um ponto móvel no próprio sistema que eu podia pressentir deslocando-se velozmente, o sistema inteiro, para ser engolido, em alguma era, pelo caos e o infinito intemporais (SANT'ANNA, 2003, p.18).

Essas referências cruzadas entre alguns contos da primeira parte permitem pensar em uma sobreposição de níveis narrativos entre os mesmos, em que há um processo de desreferencialização progressiva. De um conto mais intimamente relacionando ao mundo real, ancorado nas memórias do escritor (*Invocações*), para outro conto, de temática semelhante, no qual o contista torna-se personagem, manipulado pela voz do narrador (*Um conto obscuro*), chegando a *O voo da madrugada*, no qual temos um narrador-protagonista, que também escreve ficções.

Outra linha de referências cruzadas pode ser percebida naqueles contos nos quais a arte é concebida como uma forma de consolo e redenção, a exemplo de *Um conto nefando?*, *Saindo do espaço do conto* e *A barca na noite*, além dos já mencionados *Um conto obscuro* e *Invocações*.

*A barca na noite* também apresenta a escrita de um conto como a única forma de superar a angústia existencial, que levou o personagem a uma tentativa de



suicídio fracassada; para tanto, o personagem apela igualmente para o recurso da invocação:

E a única coisa que você pode fazer para elevar-se um mínimo que seja, na situação em que se encontra, é escrever um conto. Então você invoca as forças que talvez possam ativar-se no meio da sua grande fragilidade para que lhe concedam esse pequeno conto de um sobrevivente (SANT'ANNA, 2003, p.108).

Ao contrário de *Invocações*, no qual o conto almejado pelo autor/narrador é concretizado, em *A barca na noite* o conto dentro do conto é apenas descrito. O mesmo procedimento é utilizado em *Um conto nefando?*, no qual, após violentar a própria mãe, o filho encontra na poesia uma forma de sublimar o seu ato; ele escreve na própria pele palavras com as quais poderia escrever uma possível poesia no dia seguinte. A relação quase carnal da arte com a vida também se faz presente em *Saindo do espaço do conto*, em que uma peça teatral é a forma encontrada pelo artista para superar seu estado de decrepitude: “saindo do espaço do conto para mergulhar nos palcos interiores de uma escrita dramática como que encravada no *corpo-pergaminho* de um jovem dramaturgo arruinado pela peste hodierna [...]” (SANT'ANNA, 2003, p.72. Grifo nosso). Este conto também dialoga com a ideia da arte conceitual, descrevendo como seria o espetáculo imaginado pelo personagem-dramaturgo.

Predominam nos contos da primeira parte de **O voo da madrugada** a exploração da criação literária e o seu efeito na vida de personagens ou do autor/narrador, mas também há contos nos quais as instâncias narrativas e linguísticas são apagadas, não sendo, portanto, necessariamente, metaficcionalis. *Formigas de apartamento*, por exemplo, possui um narrador onisciente, que não se intromete na narrativa; já *O embrulho da carne* segue uma estrutura dramática, na qual há um apagamento do narrador.

Seguindo a hipótese que orienta este trabalho, segundo a qual a primeira parte tematizaria metaficcionalmente a criação literária, isto é, sob o ponto de vista do criador (diferente da terceira parte, que tematizaria sob o ponto de vista do receptor), podemos perceber que a primeira parte contempla contos metaficcionalis, embasados na *mimesis* de processo, tanto quanto não-metaficcionalis, embasados na *mimesis* de produto, uma vez que Sérgio Sant'Anna também escreveu alguns contos não metaficcionalis, principalmente em seu livro de estreia.

### 3.2 A desconstrução em *O Gorila*

Se a primeira parte de **O voo da madrugada** dialoga e retoma a principal tendência metaficcional das obras publicadas por Sérgio Sant'Anna nos anos 1980, mais especificamente a partir de **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro**, a segunda parte do livro, intitulada *O Gorila*, está intimamente relacionada com a fase subversiva e desconstrutiva presente nas obras iniciais do escritor. As estratégias de explorar ficcionalmente a desreferencialização do real e a despersonalização de personagens são retomadas e ganham novo enfoque em *O Gorila*, mas desta feita deixam de ter como modelo o teatro. Em *O Gorila* os personagens fazem-se passar por outros personagens na realidade interna da obra, a exemplo de Afrânio Torres Gonzaga, nome verdadeiro de Epifânio Gonzalez, que se nos dá a conhecer apenas por meio do personagem por ele criado e incorporado: o Gorila.

Afrânio cria um personagem oposto a si, másculo e peludo, que passa telefonemas amorosos e eróticos a mulheres através de ligações anônimas. Depois do seu suicídio, vamos descobrir, por meio de uma reportagem do jornal **Flagrante**<sup>13</sup> e de um programa de TV, **Histórias urbanas** (a reportagem é inserida na íntegra e o programa é descrito, incluindo detalhes do som e os movimentos de câmera), a identidade de Afrânio. Ele é ex-dublador de filmes e funcionário aposentado da Justiça do Trabalho, tem 55 anos e é divorciado.

Segundo testemunho da empregada, “Afrânio era magro, até mirrado, meio calvo, e se apresentava sempre bem barbeado, além de não exibir pelos que chamassem a atenção, em seus braços, ou mesmo no peito, segundo Conceição, que já pudera vê-lo de bermuda e sem camisa [...]” (SANT'ANNA, 2003, p.181). Além desses dados de carteira de identidade e da descrição física, nada sabemos da personalidade de Afrânio e a narrativa apenas apresenta seu personagem, o gorila.

<sup>13</sup> O jornal **Flagrante** também aparece no conto *O monstro* e no romance **Amazona**.

A própria dinâmica de telefonemas anônimos gera um sentimento de incerteza, pois, mesmo sabendo que o Gorila é apenas um personagem, não podemos ter certeza da identidade das pessoas que recebem a ligação. Podem também elas estar se passando por outra pessoa, fornecendo um nome e uma identidade falsos.

A reprodução do caso através da linguagem televisiva de um programa investigativo contribui para construir e atribuir diversas personalidades ao Gorila, desta vez por meio de diferentes discursos: científico (psicanálise), religioso (um monge beneditino e um pastor), jurídico (delegado) e do testemunho de mulheres que mantinham contato telefônico com o Gorila, esfacelando, dessa maneira, a noção e uma identidade una e íntegra.

Afrânio e o Gorila são fragmentados em inúmeras personalidades, de acordo com cada discurso emitido. Segundo Rosalinda, “o Gorila era inteligente e dotado de senso de humor” (SANT’ANNA, 2003, p.196). Para o monge beneditino Lucas Mariano, o Gorila teria uma “mente fantasiosa e atribulada” (SANT’ANNA, 2003, p.201) e poderia estar sofrendo de um transtorno psíquico conhecido como dupla personalidade e, ao suicidar-se, “talvez ele tenha querido, em seu desespero, livrar-se do Gorila dentro de si, essa segunda personagem que ele não estava suportando mais carregar” (SANT’ANNA, 2003, p.201). Visão essa que é refutada pela psicanalista Alda Muniz, para quem o Gorila não sofreria de dupla personalidade e muito menos teria querido livrar-se do personagem por ele criado e incorporado: “o mais provável é que [o Gorila] tivesse necessidade de projetar-se em um personagem com características opostas às suas, que ele depreciava [...], talvez o Gorila tenha se tornado uma parte cada vez mais importante de Afrânio [...]” (SANT’ANNA, 2003, p.202); para ela, o Gorila poderia sofrer não de dupla personalidade, mas de psicose, “que seria a perda de um contato com a realidade” (SANT’ANNA, 2003, p.202).

O diagnóstico da psicanalista é sugestivo, uma vez que é a perda de contato com a realidade, com a identidade “real” de Afrânio, que impede de conhecê-lo, reduzindo-o a discursos. Para o monge, o Gorila seria um impostor na mente de Afrânio, para a psicanalista, por outro lado, o Gorila seria um refúgio e uma forma de escapismo para Afrânio, que rejeitava sua condição física e psicológica.

Diferentes dos primeiros livros, cuja simulação seguia o modelo da representação teatral, a despersonalização é inserida no cotidiano dos personagens

em *O Gorila*. A narração dá-se pelo viés de um narrador em terceira pessoa, limitando-se a contextualizar os diálogos telefônicos, que é a base da novela. Não há intromissão do narrador em nenhum momento. A primeira vista não parece ser um texto metaficcional. A história poderia ter acontecido na realidade cotidiana; o fato de ter sido assunto de um programa popular de TV contribui para reforçar a sugestão de realismo, mas também mostra como as diferentes narrações recriam e desfiguram os fatos e a personalidade do Gorila. Não se tendo acesso ao real, cada mediação distorce um pouco as pessoas e os fatos, criando diferentes personalidades.

A quebra do ilusionismo não se dá pela intromissão explícita do narrador ou pela autorreflexividade. Acontece por meio de um recurso estrutural, através da inserção de variantes na história, que abrem mais de uma possibilidade narrativa e esfacelam a noção e a crença na existência de uma e única verdade. Ao não se ter acesso ao real ainda não representado discursivamente, perde-se a possibilidade de comparar a representação com a coisa representada, a fim de verificar se ambos correspondem, restando apenas discursos nos quais o referente extralinguístico perdeu-se.

O recurso das variantes é usado três vezes. A primeira vez, de forma irônica. O Gorila recebeu um telefonema anônimo de uma pretensa suicida, que se identificou como Darlene. Desta feita, ele passa a ser a vítima da incerteza de não saber se a ameaça de suicídio é verídica ou não passa de um trote. Nas duas variantes, fracassa na tentativa de dissuadi-la, e ela suicida-se. As outras duas variações acontecem com o núcleo formado pelos personagens Cíntia – até então uma voz gravada na secretária eletrônica, que nunca havia atendido um telefonema –, Celeste e Otávio.

Em uma das variações, Cíntia morre vítima de câncer, Otávio é seu irmão, e Celeste é sua cunhada. Esta resolve atender o telefonema, que sempre caía na secretária eletrônica, e informa que Cíntia havia morrido, mas que ela gostava das ligações e chegara a desejar o Gorila. Ele sente-se amado e resolve suicidar-se, para segui-la no além.

Na outra situação, tudo vira simulação. Cíntia finge-se de Celeste, para passar um trote no Gorila, a pedido do seu novo namorado, Otávio. Depois ela se arrepende e fica com medo de o Gorila não encontrar Cíntia no céu. Esse recurso estrutural quebra o ilusionismo do texto, chamando a atenção do leitor para a

materialidade do discurso ficcional e seus melindres. Por isso, é pertinente considerar essa novela metaficcional, pois é autoconsciente de sua ficcionalidade, mas de uma forma implícita, *covert*, segundo a nomenclatura de Linda Hutcheon (1980), uma vez que encontra apenas estruturada na forma de jogo ficcional.

Em *O Gorila*, a desreferencialização e a despersonalização deixam de ter como modelo o teatro, como nas obras iniciais de Sérgio Sant'Anna, e são inserida na realidade dos personagens; a presença de um narrador que apenas contextualiza os fatos, sem emitir opiniões, contribui para a instauração de uma ilusão de realidade, a qual é posteriormente quebrada estruturalmente, por meio da inserção de variações. A novela, dessa forma, retoma a tendência metaficcional presente nas obras iniciais, mas a retrabalha de uma forma até então original dentro da produção literária de Sant'Anna.

### 3.3 O autor enquanto crítico de arte: a poética da co-criação artística

O primeiro dos *Três textos sobre o olhar*, terceira parte de **O voo da madrugada**, intitula-se *A mulher nua*. O texto inicia-se com uma descrição impessoal de um aposento onde se encontra uma mulher nua: “É no aposento também nu...” (SANT'ANNA, 2003, p.211). Passa logo em seguida para a primeira pessoa do plural: “[a mulher nua] porque não distante de nós – se oferece ao nosso olhar” (SANT'ANNA, 2003, p.211), e continua com uma avaliação do autor/narrador sobre o fato de a mulher ter alguns adereços (sapatos e bolsa) não a deixar menos nua.

O segundo parágrafo já vai definindo melhor o tom do texto, ao analisar e estudar o cenário descrito anteriormente, insinuando tratar-se de uma pintura: “somos trazidos para dentro da peça – sob uma luz feita de tintas que não se ostentam; luz que é toda para a mulher nua e que emana também dela própria, de seu corpo branco, regado, pigmentado [...]” (SANT'ANNA, 2003, p.212).

O autor/narrador analisa o efeito causado ao “nosso olhar” (SANT'ANNA, 2003, p.212) pelo cenário descrito; como os elementos da pintura estimulam o olhar e como reagimos a ele. Assunto que continua no parágrafo seguinte, no qual compara a mulher nua com três quadros do pintor norteamericano Edward Hopper

(1882-1967), diferenciando os tipos de recepção e de fruição estética das obras apresentadas.

Mesmo que o final do terceiro parágrafo delineie um viés ensaístico e crítico ao texto, a ambiguidade entre ficção e ensaio permanece; daria para se dizer que é mesmo proposital, cultivada pela conjunção intersemiótica de diversos gêneros discursivos, técnicas e linguagens. Um leitor habituado ao estilo de Sérgio Sant’Anna, no entanto, estará ainda mais incerto sobre a natureza deste texto, pois a experimentação formal é uma estratégia recorrente ao longo da produção do escritor. Diversos contos, como *Composições I e II*, de **Notas de Manfredo Rangel, repórter**, são construções de cenários; em *Estudo para um conto*<sup>14</sup> compõe-se um cenário e estuda-se os efeitos e as possibilidades do mesmo, como possíveis anotações para um futuro conto.

Veja-se o início de *Composição I*.

Na parede há uma Santa Ceia de prata e um quadro: uma praia ao pôr do sol e um pescador, de pés descalços, pescando de linha, enquanto um cachorro anda pela areia. Um cachorro vagabundo e magro, que talvez seja a melhor coisa do quadro. E não se pode ter certeza de que é um cachorro. Porque o que se observa, de fato, é uma mancha alongada, dando a impressão de movimento vagaroso. Talvez porque o pintor tenha errado com o pincel ou, impaciente e cansado, haja ali espirado tinta. Mas o que se interpreta, na mancha, é um animal vagabundo e magro, andando de cabeça baixa, como se estivesse à margem do quadro e talvez do mundo (SANT’ANNA, 1977a, p.23).

Após essa descrição do quadro pendurado na parede, o narrador passa a descrever todo o aposento, uma sala, onde irá ocorrer um jantar, para só então iniciar a narração de uma história. O conto *O homem sozinho numa estação ferroviária*, de **A senhorita Simpson**, começa com a apresentação de um homem, mas posteriormente revela-se que o mesmo é o personagem de um “quadro sem título de um pintor anônimo” (SANT’ANNA, 1989, p.82), que está sendo observado pelos personagens do conto, cujos nomes são Mario e Oswald de Andrade. O conto centra-se em torno da análise do quadro.

Quando da publicação de **A tragédia brasileira**, Sant’Anna em entrevista declarou:

---

<sup>14</sup> Um dos quatro contos inéditos publicados em **Contos e novelas reunidos** (SANT’ANNA, 1997).

Eu percebo que quando estou escrevendo é como se estivesse compondo alguma coisa como um quadro. A encenação que eu descrevo dentro do livro tem muito a ver com a composição plástica. É o lado da construção plástica e isso através dos meios próprios da literatura, da expressão verbal. A composição de cenas (SANT'ANNA apud PELLEGRINI, 2008, p.108).

A descrição, citação ou referência a pinturas é um recurso bastante explorado por Sérgio Sant'Anna em diversas narrativas. *Composição I* e *O homem sozinho numa estação ferroviária* iniciam com a descrição de um quadro, para só então o narrador começar a contar a história. Esse movimento não ocorre, no entanto, em *A mulher nua*. Após a descrição do quadro, o autor/narrador passa a compará-lo com pinturas famosas, tendendo o texto mais para o ensaio crítico do que para a ficção.

O texto, que começou com uma descrição impessoal, passa para um “nós” e, no quinto parágrafo, para a primeira pessoa do singular (mim). É quando o autor/narrador postula o seu juízo crítico sobre a mulher nua, afirmando que para ele, e supostamente para outros também, ela é única, o efeito que ela causa é singular comparado com outras pinturas, cujo tema é o nu feminino.

Este é precisamente o assunto principal, em torno do qual irá se centrar todo o texto: o efeito estético raro proporcionado pelo quadro. As razões disso já haviam sido colocadas ao compará-lo com os quadros de Edward Hopper:

Um notável atributo da mulher nua é que, apesar de sua prisão solitária na tela, ela nunca se encontra sozinha, eis que sempre nos olha, nos encara fixamente quando a olhamos. Jamais poderemos ser *voyeurs* secretos, ela sempre nos observará, nos penetrará agudamente, revelando-nos como funciona o nosso desejo e, portanto, quem somos, e isso valerá tanto para homens quanto para mulheres (SANT'ANNA, 2003, p. 212).

O autor/narrador sintetiza o efeito estético da pintura no paradoxo: a mulher nua está “sempre sozinha e sempre conosco” (SANT'ANNA, 2003, p.214). Irá, no restante do texto, argumentar na explicitação desse paradoxo e na defesa do valor único do quadro. Paradoxo porque ela olha diretamente para o observador, de modo que, sempre que este voltar-lhe os olhos, estará sendo observado pela mulher nua, isto é, sempre que ela for vista estará olhando nos olhos do observador. Diferente de outros quadros, cujo tema é o nu feminino, como **Eleven A. M.** (1926), **Morning in a City** (1944) e **New York Movie** (1939), de Edward Hopper, **La Maja desnuda** (1800/3), do pintor espanhol Francisco de Goya, e **Nude in an Armchair** (1929), de Pablo Picasso.

É significativa a seleção dos quadros com os quais a mulher nua é comparada. Podemos perceber que são escolhidas pinturas que representam um ilusionismo pleno (Hopper) e um anti-ilusionismo radical (Picasso); extremos entre os quais se situa a pintura de Goya, na qual um anti-ilusionismo insinua-se na pose de ateliê da modelo retratada.

As pinturas de Edward Hopper, um pintor realista, cujos quadros citados têm como fundamento o ilusionismo, embasam-se em uma onisciência total.

E se falamos em onisciência é porque o pintor, em princípio, não poderia estar no espaço delas [as mulheres das pinturas], nem vê-las. Então é bem como no cinema, quando se oculta a técnica que nos propicia estar ali, no convívio dos personagens (SANT'ANNA, 2003, p.212).

O observador contempla o quadro como se fosse um *voyeur* secreto, observando a intimidade dos personagens, sem ser visto pelos mesmos. Em outro extremo, no quadro **Nude in an Armchair**, Pablo Picasso executa uma “conversão extremada da mulher a signos de pura sexualidade e pura pintura” (SANT'ANNA, 2003, p.213). Não é mais uma cópia, apenas signos visuais.

Entre esses extremos, localiza-se o quadro **La Maja desnuda**, de Goya, o qual contém um anti-ilusionismo sutil, visto que fica “flagrante a pose de ateliê, a conjunção pintor-modelo, o primeiro absolutamente explícito na pose da segunda” (SANT'ANNA, 2003, p.213). Embora a pintura seja realista, objetivando reproduzir a imagem da modelo na tela, a pose de ateliê chama a atenção do observador para a materialidade e o processo da representação artística. Até mesmo em **Nude in an Armchair**, segundo o autor/narrador, a pose de ateliê fica flagrante: “[...] é difícil crer que uma mulher de carne e osso não se sentou ali na poltrona vermelha para que o pintor a devassasse inteiramente, a desconstruísse e reconstruísse [...]” (SANT'ANNA, 2003, p.214).

Em todos os casos, mesmo as pinturas anti-ilusionistas analisadas possuem, segundo o autor/narrador, um referente (uma modelo) do qual são representação. A diferença fundamental para com o quadro a mulher nua seria esta ter sido pintada sem a utilização de nenhuma modelo, sendo, portanto, “a materialização de uma subjetividade ultrafigurativa” (SANT'ANNA, 2003, p.214). A mulher nua, portanto, não teria um referente, do qual seria tanto uma cópia fotográfica quanto uma deformação; é, ao contrário, pura criação. O cenário é minimalista, reduzindo-se “aos elementos mais primários, primordiais; a três planos pintados – não há nem



mesmo um plano para o teto” (SANT’ANNA, 2003, p.211), no centro do qual está a mulher nua, pintada de forma bastante realista: “há um naturalismo deliberado nesta obra, que a arremessa ao limite do artístico” (SANT’ANNA, 2003, p.215).

O autor/narrador defende o valor de uma pintura que possui como principais características um anti-ilusionismo (o espaço cenográfico que se contrapõe ao realismo da mulher) e uma desreferencialização (ausência de modelo); características, não por acaso, fundamentais da ficção sant’anniana.

O texto assume preponderantemente um tom de ensaio crítico e de uma reflexão sobre a arte como um todo, não apenas no efeito provocado no público, mas também sobre a relação artista-obra, criador e criatura. A mulher nua produziria um efeito raro por vários motivos: ter sido pintada por uma mulher e sem o uso de uma modelo; por ser possivelmente uma projeção ideal da própria pintora, “uma imagem e ideia de seu corpo na tela” (SANT’ANNA, 2003, p.216), “pintou e pintou-se para si própria” (SANT’ANNA, 2003, p.217), mas sem deixar de incluir nessa intimidade o público.

Convidaria, antes, o observador a decifrá-la, a reagir ante seu olhar ao mesmo tempo tímido e provocador. Essa ambiguidade permitiria ao observador identificar-se com algumas das muitas possibilidades que o quadro pode despertar, revelando-lhes, neste processo, seus desejos mais íntimos e talvez até desconhecidos, possibilitando um autoconhecimento para o observador.

Poderá ela [a mulher nua] também despertar o desejo adormecido, talvez mesmo desconhecido, de outras mulheres; em algumas para, verdadeiramente, quererem tê-la nos braços; noutras, o desejo que já terão sentido algum dia, com o coração batendo, de se mostrarem assim, tão nuas, aos olhares de todos, nem que para isso tivessem de idealizar um outro corpo para si, mas que é parente do seu e semelhante a ele (SANT’ANNA, 2003, p.216).

Haveria uma recepção na qual o observador atuaria como um *voyeur* secreto, principalmente naqueles quadros nos quais se apaga a técnica empregada, dando a impressão ao observador de estar secretamente vendo a intimidade de personagens sem ser visto; haveria também aquela recepção na qual o espectador perde-se naquilo que observa, adentrando no universo ficcional. Ambas as experiências seriam distintas daquela proporcionada pela mulher nua que, ao encarar frente a frente o observador, força-o a reagir diante desse olhar.

O objetivo principal do texto é refletir sobre o olhar, sobre o efeito da obra no observador, ou seja, refletir sobre a recepção de obras visuais sob o ponto de vista do contemplador, não mais pelo viés do criador/narrador, como em *Composição I* e *O homem sozinho na estação ferroviária*, que usam os quadros como matéria ficcional.

O texto acaba com a seguinte nota explicativa: “(*A mulher nua é a figurante de um quadro sem título de Cristina Salgado, pintado em 1999*)” (SANT’ANNA, 2003, p.217). Pela primeira vez é afirmado, nesta nota, que o quadro no qual se encontra a mulher nua é uma pintura que realmente existe e é de autoria de Cristina Salgado – o que dá, ao final do texto, uma forte tonalidade ensaística em detrimento à ficcional, ambiguidade que fora cultivada ao longo do texto. Isto não anula, embora comprometa uma interpretação estritamente ficcional do texto.

Que um leitor conhecedor de Sant’Anna possa ter lido-o como ficção é perfeitamente plausível. A intertextualidade, referência, citação e descrição de outras obras reais são uma constante em muitos contos e romances do escritor; o resultado final, contudo, normalmente deixava claro tratar-se de ficção, uma construção nova e autônoma embasando-se no artifício intertextual.

Apesar do forte teor argumentativo no texto *A mulher nua*, essa possibilidade ficara em aberto até a nota final, que esclarece ser a pintura não uma criação fictícia no texto, mas existir efetivamente. Ficara em aberto porque o texto contém trechos que constroem uma tonalidade ficcional mesclada ao discurso argumentativo e ensaístico:

[...] isso talvez explique por que nos sentimos tão fascinados por ela [a mulher nua], a desejamos tanto, e tento eu cingi-la com palavras que me façam possuí-la para sempre, aqui, neste estágio do desejo antes de sua satisfação, o que mantém esse desejo permanentemente aceso (SANT’ANNA, 2003, p.216).

O texto *A mulher nua* é construído de modo a permitir diversos efeitos, abrindo a possibilidade de ser lido como ensaio, conto, ou mesmo um ensaio-ficção – fusão de gêneros discursivos tão ao gosto de Sérgio Sant’Anna, como se pode perceber em subtítulos de alguns livros: teatro-ficção (**Um romance de geração**), romance-teatro (**A tragédia brasileira**), autobiografia imaginária (**Confissões de Ralfo**). Para um leitor não habituado ao estilo do escritor, a estrutura argumentativa do texto pode levá-lo a fazer a leitura como se fosse apenas um ensaio crítico,

impressão que seria reforçada previamente pelo título da parte III do livro (*Três textos sobre o olhar*) e, posteriormente, pela nota explicativa.

A transição entre diversas vozes também contribui para confundir ensaio e ficção, ou mesmo, em se tratando de Sérgio Sant’Anna, fundi-los. De uma descrição impessoal, na terceira pessoa do singular, dando a impressão de um narrador onisciente, passando para a primeira pessoa do plural, mais comum em discursos argumentativo e não ficcional, que acaba englobando o leitor, inserindo-o no discurso, e chegando à primeira pessoa do singular, que possibilitaria remeter tanto para um narrador quanto para o autor do ensaio crítico. Resolvemos chamar de autor/narrador para não excluir nenhuma possibilidade, pois essa ambiguidade é constitutiva da escrita sant’anniana.

Com efeito, temos um “eu” que defende o valor artístico do quadro e para isso compara-o com pintores consagrados, como Hopper, Goya e Picasso; nessa perspectiva interpretativa, retoricamente é construída uma impressão de tratar-se do autor, ocupando o papel de crítico de artes, que descreveria a sua reação, análise e interpretação dos quadros.

Em uma segunda perspectiva, o efeito estético é generalizado: “valerá tanto para homens quanto para mulheres” (SANT’ANNA, 2003, p.212.); valerá tanto para o autor quanto para os seus leitores. Desta maneira, arrola ao discurso argumentativo o leitor do texto, atribuindo-lhe também o efeito que o autor tivera.

Uma terceira tendência se abre pela composição/descrição, como a que abre o texto, feita em terceira pessoa, retoricamente remetendo ao narrador, por estar em um livro ficcional, mas sem restringir a possibilidade de remeter ao autor do ensaio.

Embora permita tais possibilidades, o texto aproxima-se estilisticamente mais do ensaio crítico do que da ficção. Considerando-se que até a essa altura (página 211) tratava-se de um livro de ficção, o leitor muito provavelmente poderia questionar-se sobre qual é a razão ou o sentido de o livro ficcional conter um texto de natureza ensaística e crítica (voltaremos a esse ponto mais adiante).

Se o primeiro texto relacionava-se com o ensaio e, mais ambigualmente, com a ficção, o terceiro texto já a partir do título limita essa possibilidade. *Contemplando as meninas de Balthus* inicia com uma asserção crítica acerca das obras do pintor de origem polonesa, nascido em Paris, Conde Balthazar Klossovski de Rola, Balthus (1908-2001): “Dizer que são lascivas as meninas nos quadros de Balthus seria certamente uma impropriedade, porque a lascívia se abrigará antes no olhar que as

contempla que nos corpos contemplados” (p. 236). E esta é a tônica do texto, claramente ensaístico e crítico.

Neste “trabalho” (SANT’ANNA, 2003, p. 247), como o autor define o texto na nota explicativa, há uma análise do decoro artístico característico de Balthus, que opta por sugerir mais do que revelar. Isso faz com que, segundo o autor do texto, as meninas pintadas estejam envoltas em uma inocência que, se possuem certas atitudes ousadas, o observador não é o centro de gravidade da pintura – a luz que permitiria violar o decoro não se dirige aos olhos do observador, mas a um ponto qualquer onde não há ninguém, portanto apenas se insinua esta possibilidade na pintura.

Diante dessas pinturas que sugerem mais que revelam, cada julgamento repousa mais em quem julga do que na obra julgada, defende o autor, o que é revelador para o observador julgar a si mesmo através de seu julgamento da obra. Se alguém julgar as meninas como lascivas, isto revelaria uma predisposição de quem julga a procurar, e ver, conotações dessa natureza.

Sobre o quadro **Katia Lisant**, por exemplo, que mostra uma menina lendo um livro, o autor discute sobre a tentação de querer imaginar qual é o livro. Após cogitar certos títulos, embasado na biografia do pintor, rejeita tal atitude:

Mas qualquer tentativa de designar o livro de Katia como sendo um desses livros não passaria de uma redução empobrecedora. Um livro sem títulos e de páginas não acessíveis para o contemplador de fora, o *voyeur*, é um livro onde se pode inscrever tudo. Mas não devemos ser nós a inscrevê-lo, e sim Katia, a mirar-se nele, absorta, do mesmo modo que outras meninas e mulheres-meninas de Balthus se miram em espelhos vazios de imagens para nós (SANT’ANNA, 2003, p.241).

Uma das preocupações do texto, portanto, é avaliar a postura do observador, aquilo que é adequado imaginar em uma obra, o que seria exagero do observador etc., o que inclui um diálogo com própria crítica especializada: “[...] nos ensinam alguns mestres que a atitude mais sábia diante das pinturas raras, como as de Balthus, irredutíveis a outra forma de expressão, é a do “contemplar atento e silencioso”, como diz [o crítico] Jean Leymarie [...]” (SANT’ANNA, 2003, p.246).

Este texto possui claramente um teor de ensaio crítico, um “trabalho”, como definido na seguinte nota: “(Nota: *As meninas de Balthus, com exceção de La jeune fille au chat, foram contempladas, para este trabalho, no livro Balthus, Editions Skira Flammarion, Genebra, 1982, com texto de Jean Leymarie*)” (SANT’ANNA, 2003, p.

247). Mas, mesmo assim, há trechos que inserem um tom narrativo: “Viremos então bruscamente a página e passemos ao brutal desvelamento de *La chambre*” (SANT’ANNA, 2003, p.242), trecho que sugere tratar-se da narração do processo de leitura do livro **Balthus**, acompanhado de um relato e de uma reflexão sobre o efeito estético causado pelas pinturas. *Contemplando as meninas de Balthus* foi originalmente publicado no livro **Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant’Anna** (2000), de Luis Alberto Brandão Santos, tendo recebido a denominação de ensaio poético. Apesar de não ser usual em livros de ficções, a crítica de arte passou a ser considerada como uma forma artística autônoma, principalmente a partir do século XIX, com as produções de Baudelaire e Huysmans; Sérgio Sant’Anna, em seu empreendimento metaficcional, irá explorar esse gênero discursivo, sob diferentes ângulos.

O segundo texto da terceira parte de **O voo da madrugada**, *A figurante*, inicia de modo semelhante ao texto *A mulher nua*, contendo uma descrição, mas desta feita é de uma fotografia; o tom assumido pelo texto, no entanto, será claramente ficcional. Se *A mulher nua* e *Contemplando as meninas de Balthus* tematizam a recepção artística fundamentalmente sob a perspectiva do (autor)crítico, fazendo uma espécie de crítica de autor, o segundo ficcionaliza a recepção, utilizando-a como recurso para a composição de uma história ficcional.

O texto *A figurante* está construído em uma estrutura narrativa sobrepondo vários níveis de representação, sendo essa uma característica marcante do escritor, como destaca Pellegrini, para quem Sérgio Sant’Anna trabalha “em vários planos, numa arquitetura narrativa que subverte a *mimesis* tradicional” (PELLEGRINI, 2008, p.101).

Em um primeiro nível narrativo, temos a descrição de uma fotografia “publicada num álbum de fotografias do Rio antigo” (SANT’ANNA, 2003, p.218). Como a fotografia é tida como uma forma paradigmática da representação do mundo real, constitui-se em uma representação de primeiro nível, pois se refere diretamente ao mundo empírico. Já nesse início temos um processo de desreferencialização, visto que, em vez de a narrativa descrever diretamente o espaço real, embasa-se em uma outra forma de representação, que media o acesso das palavras à realidade.

A seguir, é inserida uma representação nessa representação, quando o narrador, conduzindo consigo o olhar do leitor, dá vida a uma mulher presente na

fotografia. Imitando o cinema ao inserir movimento em um fotograma pausado, cria uma história para a mulher, transformando-a em personagem ficcional; história que dialoga intertextualmente com um outro texto, **Madame Edwarda** (1941), de Georges Bataille, de acordo com Tânia Pellegrini (2008); não por acaso a personagem ganha o nome de Eduarda. A seguir, cria-se mais um nível, com a inserção de pinturas, e então será um personagem, o jovem pintor Lucas de Paula, quem conduzirá o olhar de outro personagem (Eduarda) na contemplação dos quadros de Egon Schiele (1890-1918), explicando-lhe a composição estética dos mesmos.

O conto finaliza com um instantâneo congelando o clímax dos dois personagens, uma fotografia imaginária (e textual) sobre a fotografia real. Trata-se de uma composição intersemiótica fundindo várias possibilidades de representação, entre imagéticas e verbais, como a pintura, a fotografia, o cinema, a narração, o teatro (pelo uso de didascália em alguns diálogos).

Segundo Tânia Pellegrini, o texto, ao ter vários níveis de representação, também teria diferentes destinatários, apesar de a autora não aprofundar esse aspecto:

O impulso que leva o *personagem* a excitar Eduarda é o mesmo que leva o *narrador* a inventá-la numa fotografia e, ainda, o mesmo que impele o *autor* a escrever o conto e oferecê-lo ao leitor, num irrecusável convite à violação visual, executando para isso um ato de “prestidigitação discursiva”, ao reunir num mesmo texto várias linguagens, vários destinatários e vários níveis de representação, transformando esse texto [A figurante] em *simulacro* (PELLEGRINI, 2008, p.109, grifo da autora).

Vejamos então como o processo da recepção é ficcionalizado e transformado em matéria narrativa no segundo texto. Assim como o primeiro, e de modo bastante parecido, *A figurante* começa com uma descrição impessoal, desta vez de uma fotografia: “É uma foto publicada num álbum de fotografias do Rio antigo, retratando a esquina da rua da Assembleia com a avenida Rio Branco, no centro da cidade, no final dos anos vinte – a data exata não é mencionada” (SANT’ANNA, 2003, p.218).

A descrição da foto preenche todo o primeiro parágrafo e avança pelo segundo, mas, neste, deixa de ser impessoal e assume uma perspectiva analítica, comparando os costumes do início do século XX com um “olhar de hoje” (SANT’ANNA, 2003, p.218). A descrição neutra sugere tratar-se não de ficção, mas de um ensaio e retoricamente simularia uma relação entre autor e leitor com uma

forte ligação com a realidade referencial (relação semelhante à de textos não ficcionais) a qual vai modificando-se gradualmente até ficcionalizar-se. A transição continua no terceiro parágrafo, passando para uma voz na primeira pessoa do plural: “mas não é nenhum desses homens que nos interessa e sim uma mulher que [...] atraiu o nosso olhar” (SANT’ANNA, 2003, p.218-219).

Imitando a técnica fotográfica e cinematográfica, o autor/narrador seleciona um elemento da foto e ajusta o foco para a mulher, dando um *close* nela e descrevendo-a. A descrição da mulher começa também ela neutra e objetiva, mas como a mesma tem dimensão diminuta na foto, logo se acrescenta a imaginação: “talvez seja mais por uma intenção que a consideramos bonita” (SANT’ANNA, 2003, p.219).

Será o acréscimo da imaginação que transformará progressivamente a mulher de uma pessoa retratada na foto a uma personagem ficcional – de uma mulher para a personagem Eduarda. Transformação que começa tímida, presumindo ser de compras o pacote segurado pela mulher, passa em seguida para uma interpretação: “talvez aqui já possamos concluir que os seus trajes revelam em tudo os de uma jovem senhora” (SANT’ANNA, 2003, p.219).

O sexto parágrafo marca a passagem para a ficção, imaginando-se uma história para a mulher; história que deve ser coerente com a imagem na foto, mantendo nexos com a descrição física da mesma: “não seria difícil para o observador mais imaginativo pensá-la como a esposa [...] de um funcionário graduado do governo” e “nossa imaginação vai além disso, para sugerir que o chapéu que a mulher usa acaba de ser adquirido” (SANT’ANNA, 2003, p.219).

Vale ressaltar que o uso da primeira pessoa do plural neste texto diferencia-se do uso no texto *A mulher nua*. Neste, trata-se de um uso retórico no qual o autor/narrador assume um “nós” para argumentar de modo mais próximo com o leitor. No segundo texto tal uso simula referir-se diretamente ao leitor, como se ele estivesse agindo, fato que pode ser percebido na alternância entre “nós” e “o observador”, simulando referir-se diretamente ao leitor de modo a sugerir uma aproximação plena.

No oitavo parágrafo, imitando o cinema, o narrador põe em movimento a mulher-personagem estática em uma fotografia, que ganha movimento, primeiro movendo a cabeça, e logo se deslocando pela rua Sete de Setembro. Eis que se adentra ao mundo ficcional, mas que só vai ser uma narrativa completamente

ficcional três parágrafos depois: “mas como se, de repente – e agora fica tudo por nossa conta – o filme andasse, a jovem senhora [...]” (SANT’ANNA, 2003, p.220) irá sair do ponto onde se encontra, na foto, para fazer uma visita ao pintor Lucas de Paula.

Na primeira das três partes em que o texto *A figurante* encontra-se dividido, a ficção ainda estava atrelada à fotografia – a uma representação do mundo referencial, ao contrário da segunda parte, composta de um *flashback* a fim de explicar o porquê do encontro entre os dois personagens, em que há um ultrapassamento da referência e uma autonomização da narrativa. Quando ambos se conheceram, Lucas ficara de pintar-lhe um retrato, conversaram sobre pinturas e ele lhe falou sobre os artistas europeus, tais como Picasso, Duchamp, os dadaístas, suprematistas, construtivistas, surrealistas etc., pois acabara de voltar da França, onde fora estudar pintura. Em meio à conversa sobre o clima cultural europeu, Lucas comentou sobre a obra transgressora do expressionista austríaco Egon Schiele, do qual tinha algumas reproduções, e ficou de mostrar-lhe ante a curiosidade de Eduarda.

De um texto que começou simulando uma relação autor-leitor sobre um tema referencial (Rio de Janeiro de 1920), passou para autor/narrador assimilando o leitor (“nós”), mas um leitor ficcional (a figura do leitor transformada em uma espécie de personagem) manejado pelo autor/narrador. Nesse novo plano representacional, estritamente ficcional, transforma-se em um narrador, que conduz o olhar e a imaginação do leitor através do olhar dos personagens. O *flashback* começa com um narrador na primeira pessoa do plural “digamos que foi” (SANT’ANNA, 2003, p.221), que logo se transforma em um narrador onisciente, na maioria do tempo apenas observador e, em alguns casos, emitindo opiniões, para encerrar o texto novamente na primeira pessoa do plural.

Neste plano de representação acontecerá a ficcionalização da recepção artística, ou seja, o processo de contemplação estética de obras visuais será transformado em matéria ficcional. A recepção (descrição, análise e interpretação de pinturas) que, como vimos, em *A mulher nua* apresenta uma ambiguidade entre ensaio crítico e ficção, em *A figurante* será claramente ficcional, sendo conduzida não mais por um autor/narrador ou ensaísta, mas pelo personagem Lucas, um pintor que apresentará e conduzirá o olhar da agora personagem Eduarda em uma justa apreciação de três reproduções do pintor Schiele.



A terceira parte do texto compõe-se, após o *flashback* da segunda parte, do encontro e da visualização das reproduções. Se a história é ficcional, a análise crítica segue uma estrutura bastante semelhante a de *A mulher nua* e, caso não estivesse no meio de uma narrativa, poderia ser tomada como crítico-ensaístico.

Lucas apresenta três reproduções a Eduarda. A primeira, **Menina nua de cabelos negros**, é descrita pelo narrador, inicialmente de forma neutra, mas inserindo juízos logo a seguir. Depois, através de diálogos, Lucas interpreta a pintura para Eduarda, mostrando qual efeito o pintor quis expressar e como executou pictoricamente tal desejo:

– Eu diria que foi mais como um objeto do desejo, a materialização da fantasia de um adulto. E, para essa materialização, é fundamental que o rosto e a pose, com os bracinhos da modelo levantados, sejam mesmo infantis, angelicais. Schiele chega a sugerir, através dos olhos quase tristes da menina, que sua inocência sofre uma violação pelo olhar alheio. Mas acho bem provável que ele tenha realçado certas particularidades por sua conta. Repare bem que [...] (SANT'ANNA, 2003, p.229).

Na segunda reprodução, **Nu masculino sentado, um auto-retrato**, o narrador apenas descreve a reação de desconforto de Eduarda diante do quadro. Este é descrito através da análise e explicação de Lucas. “Gostaria que você [Eduarda] se deixasse conduzir um pouco por mim na contemplação da obra, para ver comigo o que talvez só eu e uns poucos como eu vimos nela” (SANT'ANNA, 2003, p.231). Eduarda, que a princípio ficara chocada, depois da explicação comenta: “E o curioso é que, com as suas explicações, tudo se tornou mais aceitável, compreensível” (SANT'ANNA, 2003, p. 233). O tema do quadro – a presença de caracteres femininos no masculino – é assunto de um conto (*Um erro de cálculo*) da parte I do livro; nele, o protagonista Maurício também deseja sentir como é ter peitos. O desejo de sentir os aspectos femininos presentes em si o leva a relacionar-se com um travesti, isto é, com uma pessoa que se veste e age como se fosse do sexo oposto.

A terceira reprodução, **Moça deitada com vestido azul escuro**, por sua vez, já é descrita pelo narrador através do olhar e da análise feita por Eduarda. Descreve, também, o efeito provocado nela pela obra, que lhe abriu um outro mundo, levou-a a refletir sobre sua “vida chatinha” (SANT'ANNA, 2003, p.233) dentro dos conformes de normas sociais provincianas e trazer à tona tudo o que reprimira, emergindo uma

nova Eduarda, transgredindo as convenções ao imitar a mulher da reprodução na realidade interna do conto.

Lucas, que era homossexual, ao olhar aquilo tudo, vê despertar seu lado masculino e a sentir desejo por Eduarda. Em cada reprodução, temos três olhares diferentes descrevendo as pinturas; Eduarda, após receber uma explicação estética nas duas primeiras, entende a terceira pintura por si mesma, conseguindo, após as explicações estéticas do personagem-pintor, desvencilhar-se dos preconceitos provincianos estabelecido no Brasil dos anos 1920 e a enxergar as pinturas em si mesmas.

Se o observador do quadro de Cristina Salgado jamais poderia atuar como um *voyeur* por estar sempre sendo observado pela mulher nua, em *A figurante* o leitor segue o olhar do autor/narrador/personagem como um *voyeur*, adentrando a intimidade dos personagens através da onisciência do autor/narrador.

Anteriormente dissemos que o texto, começando com uma descrição objetiva de uma fotografia, logo a ultrapassava e a ficção adquiria autonomia em relação à mesma. Este processo de ultrapassamento da referência é semelhante ao que acontece na parte I, tanto em *Invocações* quanto na relação deste com *Um conto obscuro* e *O voo da madrugada*. Diferente da parte II, que tematiza certos princípios literários aos moldes da abordagem caracteristicamente pós-moderna, como a perda da identidade e do mundo referencial no discurso literário, que passa a ser ancorado em discursos dos *mass media*, na parte I e III podemos enxergar esse processo de desreferencialização, partindo, na parte I, de uma ancoragem referencial na memória do autor/narrador, e, na parte III, na simulação de um processo real de recepção, do olhar do autor sobre uma foto, ou seja, sobre um ato concreto de produção e de recepção, respectivamente.

Processo semelhante acontece em *A figurante*, porém, por abordar do ponto de vista da recepção, inicia com a descrição da mais referencial das representações (fotografia), descreve-a, seleciona alguns aspectos, sempre simulando conduzir o olhar do leitor por meio da enunciação na primeira pessoa do plural, até chegar no puramente ficcional, quando a mulher torna-se uma personagem-paródia de um outro texto, vivendo uma história, cujo mote é a recepção de obras fictícias.

Esta encenação do processo de recepção entre os personagens, em que há a educação estética do olhar de Eduarda e a narração dos efeitos provocados nela pelas pinturas, também já fora antecipada no primeiro e no terceiro texto, um ensaio

crítico ficcional feito pelo autor/crítico. Se no texto 1 a recepção é tematizada, no texto 2 é também ficcionalizada. É interessante notar que *A figurante* gira sempre em torno de alguma obra cuja descrição, análise ou interpretação conduz o andar da narrativa, ao contrário da parte I, movido basicamente pela necessidade de o autor/narrador/contista produzir ficção.

Nos três textos da terceira parte de **O voo da madrugada**, o autor/narrador encontra-se diante de livros. Em *Contemplando as meninas de Balthus*, folheia o livro **Balthus**; em *A figurante*, diante de um álbum de fotografia do Rio antigo; em *A mulher nua*, em frente ao quadro ou à reprodução do quadro em um catálogo: “E tão logo abrimos a página do livro, ou do catálogo da exposição em que estiver reproduzida [a mulher nua], ou, ainda, passarmos entre os quadros dessa exposição [...]” (SANT’ANNA, 2003, p.215). O autor/narrador ocupa, portanto, o espaço de leitor/contemplador, a partir do qual enuncia sob o ponto de vista da recepção. Ao contrário de diversos contos da primeira parte, nos quais o autor/narrador ou personagens/escritores encontram-se em frente não de livros, mas de páginas em branco nas quais gostariam de se expressar de maneira poética e bela; enunciam, por conseguinte, do ponto de vista do autor, da criação de obras literárias.

Em *A figurante*, poderíamos objetar, também há uma criação artística, mas ela ocorre a partir de uma representação, constituindo uma recepção produtiva e criativa; não parte, portanto, da necessidade de o artista expressar-se. Isso pode ser percebido inclusive no uso pronominal. Enquanto na primeira parte, o autor/narrador enuncia na primeira pessoa do singular, quando ele é o criador, a exemplo de *Invocações*, ou em terceira pessoa, quando se trata de personagens-escritores, em *A figurante*, a enunciação se dá no coletivo, usando-se da primeira pessoa do plural. Retoricamente, parece que o objetivo é passar a impressão de uma criação coletiva, na qual o leitor, praticamente um personagem, é um co-criador tanto quanto os quadros de Egon Schiele. Perde-se, com isso, a dimensão de processo criativo individual da primeira parte do livro. O uso do “nós” é um recurso corriqueiramente usado em textos críticos sobre a arte, principalmente em catálogos de exposições, como forma de estabelecer uma cumplicidade entre leitor e autor.

O título do texto também é sugestivo. O fato de Eduarda ser designada como a figurante pode dar-se por dois motivos. O primeiro, por ela ser a única mulher entre as pessoas presentes na foto, uma figurante em meio a uma “sociedade dos machos” (SANT’ANNA, 2003, p.218). No conto ficcional, no entanto, a mulher,

transformada na personagem Eduarda, deveria ser a protagonista da história. Se ela é denominada de figurante, é porque o foco não está na história, mas no processo imaginativo de construção da história. Nesse processo, o protagonista é o criador (o autor/narrador e o leitor); o produto do processo criativo, isto é, a história resultante, fica em segundo plano, servindo como meio para a tematização do processo criativo e receptivo. Nessa perspectiva, mesmo sendo protagonista da história ficcional, ela é e será sempre a figurante do texto, centrado no processo criativo/receptivo (co-criativo).

Agora podemos voltar à pergunta inicial. Embora o texto *A figurante*, pelo seu teor explicitamente ficcional, justifique sua presença em um livro de ficção, qual o sentido e a justificativa de *A mulher nua* e *Contemplando as meninas de Balthus* estarem igualmente presentes no livro? Indo mais além, que papel desempenha a terceira parte do livro, composta de “textos”, quando boa parte das narrativas da primeira parte tem no título a palavra “conto”? Mesmo em leitores habituados ao estilo de Sérgio Sant’Anna, essa divisão e esses textos podem suscitar estranhezas e questionamentos.

Se lançarmos um olhar para a obra do escritor como um todo, seguindo as estratégias metaficcionalis adotadas ao longo do tempo, percebemos que no livro anterior a **O voo da madrugada**, o herói de **Um crime delicado** é um crítico teatral, o qual defende que a crítica exerce o papel de co-autoria. Essa tendência também está presente em um outro conto, publicado originalmente pouco após **O voo da madrugada**, na antologia **A literatura latino-americana do século XXI** (2005), organizada por Beatriz Resende. *Entre as linhas*, tem um narrador-protagonista que também é escritor. Ele remete uma novela de sua autoria a uma amiga, para que ela o avaliasse criticamente; ficando encantado com as anotações feitas por ela entre as linhas do seu texto, que teriam ficado muito superiores ao texto original, decide incorporar os comentários à novela.

Após dedicar-se à subversão irreverente do cânone literário, depois voltar-se ao processo criativo e, finalmente, contemplar o processo receptivo, Sant’Anna teria sistematizado e organizado esses três momentos nas três partes em que secciona **O voo da madrugada**, contemplando assim metaficcionalmente a tríade literária. Desse modo, a divisão do livro ganha sentido, compondo sua poética metaficcional, na qual contemplaria o processo imaginativo da criação e da recepção, e problematizaria a relação texto-contexto, a relação entre literatura e realidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho partiu da hipótese de que o livro **O voo da madrugada** poderia ser pensado como uma espécie de panorama da poética metaficcional de Sérgio Sant'Anna. As razões que levaram a cogitar essa possibilidade foram a intensa intratextualidade do livro com as obras precedentes do escritor, as constantes referências cruzadas entre os diversos textos das diferentes partes de **O voo da madrugada** e, principalmente, a divisão do livro em três partes, embora todas elas estejam dominadas por temáticas comuns, como o sexo e a morte, o erotismo e a arte. Fatores esses que possibilitariam pensar que o livro possui uma unidade metaficcional em seu conjunto.

A maioria dos contos presentes na primeira parte tem como mote a escrita literária; são textos explicitamente metaficcionais que exploram enquanto matéria ficcional a necessidade, por parte de autores/narradores/personagens-escritores, de se expressar por escrito e de forma artística, uma vez que a arte é considerada como uma forma de consolo e redenção. Na primeira parte, no entanto, há também textos que não são metaficcionais, a exemplo de *Um erro de cálculo* e *Formigas de apartamento*; em *O embrulho da carne*, que possui uma estrutura dramática, há, inclusive, o apagamento do narrador.

Em *O Gorila* também há um apagamento da figura do narrador. Por que, então, o texto consta sozinho na segunda parte do livro, quando poderia integrar a primeira parte? Seguramente não é apenas em virtude do tamanho do texto, que possui cerca de cem páginas; devia possuir outra razão. Analisando-o, percebemos que o mesmo explora a despersonalização e a desreferencialização, estratégias narrativas que concorrem para a subversão das convenções do realismo formal; convenções através das quais se objetivava construir uma ilusão de realidade tanto quanto da individualidade dos personagens.

A desreferencialização em *O Gorila* dá-se pela incorporação dos discursos dos *mass media*, o que permite visualizar como tais mediações recriam e distorcem os fatos, de acordo com cada representação discursiva, seja do jornal, seja da TV. Isso permite questionar a noção da verdade como correspondência, uma vez que, no conto, cada representação cria uma imagem diferente do personagem O Gorila,

de acordo com a estrutura discursiva jornalística e televisiva e com os diferentes discursos: religioso, psicanalítico, jurídico etc. Além disso, no entanto, mostra a impossibilidade de conhecermos a realidade natural, visto que O Gorila, personagem a que temos acesso, também ele constitui-se em representação.

Apesar de possuir um narrador onisciente, que não se intromete na história, narrando objetivamente os fatos, a ilusão de realidade é quebrada não só pela despersonalização de Afrânio Torres Gonçalves e pela desreferencialização, através da incorporação da linguagem dos *mass media*, mas também pela estruturação do texto em formato de jogo (variantes), contendo, dessa forma, uma metaficcionalidade de tipo *covert* – recursos estes ausentes nos textos da primeira e da terceira partes do livro.

Os recursos utilizados em *O Gorila*, portanto, concorrem para a subversão das convenções literárias (personagem e realidade) tanto quanto para o questionamento das possibilidades da representação literária desvelar a realidade – características que se convencionou associar ao espírito subversivo e desconstrutivo do pós-modernismo.

É a terceira parte, no entanto, que pode causar estranheza e questionamentos no leitor sobre qual é a razão de haver textos cujo teor está mais próximo do ensaio crítico do que da ficção em um livro até então estritamente ficcional. *A figurante* ainda possui um teor claramente ficcional, relacionando-se com *A mulher nua* e *Contemplando as meninas de Balthus* pelo fato de ter como mote a contemplação, análise e interpretação de obras visuais, efetivadas pelos personagens Lucas de Paula e Eduarda. Enquanto o primeiro e o terceiro textos apresentam a análise de pinturas enquanto um fim em si, em *A figurante* a análise funciona como um meio para a criação de uma narrativa ficcional.

Nessa perspectiva, a divisão do livro em três partes não é aleatória nem arbitrária. A terceira parte explora a contemplação de obras visuais. Os contos autorreflexivos da primeira parte, por sua vez, centram-se em torno da figura de autores/narradores/personagens-escritores. Já a segunda parte do livro diferencia-se das demais pelo teor subversivo e questionador das convenções literárias tradicionais.

As três partes do livro, portanto, exploram metaficcionalmente as três instâncias da arte, considerada enquanto um sistema comunicativo que envolve um criador, a obra com suas categorias e convenções, e a recepção, respectivamente.

A primeira parte transforma em matéria ficcional os meandros da criação literária, explorando os processos de imaginação, composição e escrita literárias, seja a necessidade de criar, seja as dificuldades de concretizar a escrita; a segunda parte quebra com a ilusão de realidade ao mesmo tempo em que questiona e subverte a representação literária; e a terceira, explora as possibilidades da recepção artística. Dessa maneira, apesar dos diversos textos e da divisão do livro em três partes, **O voo da madrugada** apresentaria em seu conjunto uma unidade metaficcional.

A exploração dessas três instâncias é precisamente uma das características da metaficção contemporânea. Conforme argumenta Linda Hutcheon (1980), ao se estudar a metaficção é imprescindível considerar a relação dialógica entre autor-texto-leitor, não só pelo fato de elas serem exploradas tematicamente, mas também pelo novo papel que o recrudescimento da autoconsciência ficcional trouxe para cada instância. Com efeito, no afã de enfraquecer a hegemonia realista, a metaficção surgida sistematicamente a partir dos anos 1960 acabou trazendo para o primeiro plano a explicitação do processo da criação artística em sua totalidade, como o fazer criativo do autor e/ou a especificidade e a natureza do texto escrito e/ou o processo receptivo do leitor.

Contemplando outros períodos históricos pode-se perceber que o fenômeno da metaficcionalidade, embora muitas vezes tido como sinônimo de pós-modernismo, não é um produto da ruptura para com a modernidade. A metaficcionalidade apenas se intensificou sobremaneira na contemporaneidade, tornando-se paradigma das obras que se convencionou classificar como pós-modernas, juntamente com a estética do simulacro; tais obras unem, assim, o anti-ilusionismo com a desreferencialização.

Dessa maneira, uma obra pós-moderna de tipo ideal substitui a referencialidade pela intertextualidade, tornando-se autorreferente e autorreflexiva, no intuito de enfraquecer ou mesmo subverter as convenções do realismo formal. Sérgio Sant'Anna dialoga diretamente com esses questionamentos, principalmente nas suas obras iniciais, que correspondem à década de setenta e início da de oitenta, período no qual a literatura brasileira era predominantemente de orientação referencial, de acordo com Flora Süssekind (2004).

Essas obras – de **Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)** até **Um romance de geração: teatro-ficção** – têm como principais características o descompromisso para com as convenções do cânone literário, com

a Grande Literatura, e a subversão das categorias literárias tradicionais, através principalmente da desreferencialização e da despersonalização. Esses procedimentos desconstrutivistas, que se constituíram como a principal tendência das obras iniciais de Sérgio Sant'Anna, à exceção de **O sobrevivente**, retornam na segunda parte de **O voo da madrugada**.

Quando a obsessão referencial da literatura brasileira contemporânea atenua-se em meados dos anos oitenta, conforme Flora Süssekind (1993), as obras de Sérgio Sant'Anna publicadas nesse período abrandam a postura subversiva e voltam-se para a imaginação e para a criação artísticas, centrando-se em torno da figura do autor/narrador/personagem-escritor. Essa fase tem seu equivalente na primeira parte de **O voo da madrugada**, cujo mote principal da maioria dos contos autorreflexivos é a transposição de vivências em textos artísticos.

A exploração do processo de recepção enquanto matéria ficcional, característica dos *Três textos sobre o olhar*, terceira parte de **O voo da madrugada**, dialoga com a tendência metaficcional que apareceu mais tardiamente na produção literária de Sérgio Sant'Anna, com o livro **Um crime delicado**. O próprio texto *Contemplando as meninas de Balthus*, bem como o conto *Entre as linhas*, publicados originalmente três anos antes e dois anos depois de **O voo da madrugada**, respectivamente, são exemplos dessa nova orientação metaficcional do escritor.

Dessa forma, as três partes do livro retomariam e sintetizariam as principais tendências metafissionais exploradas por Sérgio Sant'Anna ao longo de sua produção literária, organizando-as de forma sistemática em **O voo da madrugada**. Além da retomada dessas tendências, a intratextualidade também se faz presente na reciclagem de cenas e na reutilização de formas e temas já explorados.

É, no entanto, a intensa referência cruzada entre os textos o que permite pensar **O voo da madrugada** como formando uma unidade em seu conjunto, representando a sistematização de uma poética metaficcional de Sérgio Sant'Anna. O tema da presença de caracteres femininos no masculino, por exemplo, é explorado tanto no texto *A figurante*, por meio da análise de uma pintura de Egon Schiele, quanto no conto *Um erro de cálculo*, no qual o personagem Maurício deseja sentir como seria ter tais caracteres em si mesmo.

A referência cruzada cria uma sobreposição de níveis de representação. Na primeira parte, temos o conto *Invocações (memórias e ficções)*, no qual o



autor/narrador apresenta suas memórias e depois ficcionaliza-as; memórias que coincidem em diversos aspectos com as do escritor Sérgio Sant'Anna. Pode-se perceber uma progressiva ficcionalização desse autor, se considerarmos esses contos conjuntamente. Em *Um conto abstrato* descreve-se qual a forma abstrata que se pretende para um conto, passando para *Um conto obscuro*, cujo final é semelhante ao início de *Invocações* e no qual o autor/narrador se transforma no personagem O Contista durante o processo de selecionar temas e elaborar conteúdos para o conto, até chegar ao conto *O voo da madrugada*, no qual se transforma em um protagonista anônimo, também escritor.

Concomitantemente, haveria na primeira parte de **O voo da madrugada**, uma ficcionalização do fazer literário, representando ficcionalmente desde o processo imaginativo, passando pelo processo de escrita (*mimesis* de processo), até incluir textos contendo apenas a fábula (*mimesis* de produto), a exemplo de *O embrulho da carne* e *Formigas de apartamento*.

Na terceira parte, a recepção é não apenas tematizada em *A mulher nua* e *Contemplando as meninas de Balthus*, cujo teor tende mais para o ensaio crítico, mas também ficcionalizada em *A figurante*, no qual são os personagens que empreendem análises de pinturas.

**O Voo da Madrugada** não só retoma aspectos já explorados, fazendo uma súmula da produção literária do escritor, conforme percebeu Tânia Pellegrini (2008), mas também parece representar a culminância do projeto estético metaficcional do escritor, levado ao extremo neste livro. Sob esse viés, a divisão do livro em três partes ganha sentido e **O voo da madrugada** não representaria apenas diversos discursos ou o processo de elaboração de tais discursos, revisitando as obras precedentes do escritor, acrescentaria também mais um nível no qual tematizaria metaficcionalmente a totalidade do processo comunicativo da literatura, constituído pelos processos da criação, da representação literária e da recepção.

## REFERÊNCIAS

AVELAR, Mário. Metaficção. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia**. 2010. Disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=1573&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1573&Itemid=2)>. Acesso em: 5 dez. 2013.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Moderna, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. 3. ed. Trad. Aurora Formoni Bernardini et al. São Paulo: Ed. UNESP, 1993, p.397-448.

\_\_\_\_\_. **El método formal en los estudios literarios**. Madrid: Alianza Universidad, 1994.

BARBIERI, Therezinha. **Ficções impuras: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BARTHES, Roland. Littérature et méta-langage. In: **Essais Critiques**. Paris: Seuil, 1964.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulações e simulacros**. Trad. Maria João Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1981.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1981.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2003.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira**. São Paulo: Ática, 1978.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. **A Escritura e a Diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

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

\_\_\_\_\_. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Trad. de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GASS, William. **A ficção e as imagens da vida**. Trad. Edilson Alkmim Cunha. São Paulo: Cultrix, 1974.

GRACIANO, Igor Ximenes. **O gesto literário em três atos**: a narrativa de Sérgio Sant'Anna. 2008. 112 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Universidade de Brasília, Brasília.

HABERMAS, Jürgen. Modernidade versus Pós-modernidade. **Arte em revista**. São Paulo, n. 7, p.86-91, ago. 1983.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

\_\_\_\_\_. **Representation**: Cultural representation and signifying practices. London: Sage Publications, 1997.

HOUAISS, A. A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Versão 3.0 [CD-ROM]

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

\_\_\_\_\_. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. Teoria da Recepção. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.) **Teoria da ficção**: indagação à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p.19-33.

\_\_\_\_\_. O fictício e o imaginário. Trad. Bluma Waddington Vilar. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.) **Teoria da ficção**: indagação à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p.65-77.

\_\_\_\_\_. O jogo. Trad. Bluma Waddington Vilar. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.) **Teoria da ficção**: indagação à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p.107-115.

\_\_\_\_\_. O que é antropologia literária. Trad. Bluma Waddington Vilar. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.) **Teoria da ficção**: indagação à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p.147-178.

\_\_\_\_\_. Mimesis/emergência. Trad. Bluma Waddington Vilar. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.) **Teoria da ficção**: indagação à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p.239-256.

\_\_\_\_\_. **O ato da leitura**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. (vol. 1)

\_\_\_\_\_. A interação do texto com o leitor. Trad. Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luis (Org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p.83-132.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevalco. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: LP&M, 2009.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LYOTARD, François. **O pós-moderno**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MACHADO DE ASSIM, Joaquim Maria. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Porto Alegre: LP&M, 1997.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis: Vozes, 1996.

MUKAROVSKY, Jan. **Escritos de estéticas y semiótica del arte**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.

PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

PFISTER, Manfred. ¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?, **Criterios**, Habana, n. 29, Enero-Junio, 1991.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PORTA, Mario Ariel González. **A filosofia a partir de seus problemas**: didática e metodologia do estudo filosófico. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

PRIEST, Graham. A hundred flowers. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1-2, p.91-95, set. 2006.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto**. Trad. Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. Lisboa: Editorial Vega, 1978.

SANT'ANNA, Sérgio. SANT'ANNA, Sérgio. **O sobrevivente**. Belo Horizonte: Edições Estória, 1969.

\_\_\_\_\_. **Notas de Manfredo Rangel, repórter** (A respeito de Kramer). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977a.

\_\_\_\_\_. **Simulacros**. São Paulo: Círculo do Livro, 1977b.

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

\_\_\_\_\_. **A tragédia brasileira**: romance-teatro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

\_\_\_\_\_. **Senhorita Simpson**: histórias. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. **Amazona**: novela. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991a.

\_\_\_\_\_. **Breve história do espírito**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991b.

\_\_\_\_\_. **O Monstro**: três histórias de amor. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. **Confissões de Ralfo**: uma autobiografia imaginária. 2. ed. (revista pelo autor). Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

\_\_\_\_\_. **Um crime delicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.

\_\_\_\_\_. **Contos e novelas reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.

\_\_\_\_\_. **O voo da madrugada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Um romance de geração**: teatro-ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **O livro de Praga**: narrativas de amor e arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Páginas sem glória**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1973.

\_\_\_\_\_. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Trad. João Batista Kreuch. Petrópolis: Vozes, 2010.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SÜSSEKIND, Flora. **Papeis colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

\_\_\_\_\_. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. 2. ed. revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais? Trad. Heidrun Krieger, Luiz Costa Lima e Peter Naumann. In: COSTA LIMA, Luis (org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p.133-181.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Lisboa: Edições 70, 1989.

VAVAKOVA, Blanka. Lógica cultural da Pós-modernidade. **Revista de Comunicação e Linguagens**. Lisboa, n. 6, p. 103-116, mar. 1988.

VÁZQUEZ, Adolfo Sanchez. Posmodernidad, Posmodernismo y Socialismo. **Casa de las Americas**. Cuba, n. 175, p. 137-145, jul./ago. 1989.

VIEIRA, Luís Gonzaga. Prefácio. In: SANT'ANNA, Sérgio. **O sobrevivente**. Belo Horizonte: Edições Estória, 1969.

VILLAÇA, Nizia. **Paradoxos do pós-moderno**: sujeito e ficção. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y literatura**. Trad. Pablo di Masso. Barcelona: Ediciones Península, 1980.