

O gesto literário exposto: a narrativa de Sérgio Sant'Anna

Prof. Ms. Igor Ximenes Graciano (UnB)

Resumo:

Tendo como centro o narrador problematizado, as narrativas de Sérgio Sant'Anna enfocam o processo criativo da escrita, de modo que no espaço da ficção mais se conjectura sobre as dificuldades e implicações da escrita inventiva do que se narra propriamente. Em obras como Um romance de geração (1981) e “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” (1982) observa-se a exposição do gesto literário, em que a escrita de ficção implica mais que um movimento autofágico, pois trata-se de um ato público, uma ação que se “dá a ver” e que atinge o outro, pressupondo sua compreensão. Portanto, cada vez que se referir a gesto literário, o que se tem em vista não é o objeto artístico acabado, mas o que ressalta em meio ao processo criativo. Reitera-se, assim, que as narrativas de Sant'Anna tematizam sua feitura, quando o autor se autorepresenta como escritor não para falar de si, porém da sua relação com o mundo por meio do discurso ficcional. Exposto, o gesto literário apresenta-se para além de sua concepção reservada, secreta, mas como ato que se lança aos outros, os leitores, e que se constitui e é constituído à sombra das paisagens sociais, ainda que concebendo “irrealidades”.

Palavras-chaves: *Gesto literário, Sergio Sant'Anna, representação.*

Vai-se à arte precisamente porque se a reconhece como farsa.

Ortega y Gasset

Um palco

As narrativas de Sérgio Sant'Anna pretendem representar o mundo, nem que seja através de paisagens artificiais, como se as personagens, na verdade atores-personagens, existissem dentro de um cenário, representando o papel que lhes é atribuído pela instância autoral. O gesto literário se dá de tal maneira que no ambiente da ficção há o espetáculo da ficção, numa espiral infinita que revela a trama interna do fazer literário. No conto “Composição II”, por exemplo, tem-se “uma televisão, ligada, mostrando uma garota que anuncia, sorrindo, um aparelho de televisão igual àquele e onde aparece ela própria, a garota sorridente, anunciando o mesmo televisor idêntico, com a imagem dela própria, a garota, anunciando o mesmo televisor e assim sucessivamente”. (Sant'Anna, 1997: 89). O desdobramento é uma imagem exemplar à ficção de Sant'Anna, que se constitui de texto sobre texto, máscara sobre máscara, sem a pretensão de que se desvele o que de fato existe além do universo do texto, ou qual a verdadeira face por sob as máscaras.

Ao se multiplicar infinitamente, a imagem original se perde no leito das repetições. Mesmo que haja um primeiro plano – a primeira tela onde a garota, sorrindo, anuncia o televisor –, esse mesmo primeiro plano, com sua garota e seu televisor, é impalpável por se tratar de uma imagem da mídia. Assim, não há como constatar o que *é* ou *não é* no espaço do conto, pois tudo se assemelha a um jogo de luz e sombra, em que toda existência é representada, sem que se indique, porém, o objeto “real” da representação.

O ato privado da escrita é exibido ao leitor como um espetáculo ao espectador, num espaço cênico em que não se ignora o público, pelo contrário, existindo mesmo em função dele, consciente dele. Como uma janela propositalmente aberta, o palco mostra o escritor em seu ofício, de maneira que, como se diante de um quadro vivo, fosse possível vê-lo encenar a si próprio, lançando sobre a página seu intento furtivo e criador.

Em cena, a personagem encena

Na categorização dos gêneros, o drama é o que prevê desde sua escrita uma espécie de “materialização”, e que se traduz em grande medida na idéia de palco, exista ele ou não durante a encenação. O palco está implícito no texto dramático, podendo-se conjecturar sua imagem durante a leitura, afinal, para além do texto, haverá sempre a possibilidade da cena viva: o movimento no espaço, a feição do ator:

O palco torna-se novamente importante, mas não mais como tribuna, como elevação de alguém que está mais avançado, e sim como enquadramento cênico para o desenrolar de um acontecimento variado. O público aglomera-se em torno da antiga orquestra, ou em frente de um tablado que na era moderna deverá representar o mundo. Por algumas horas consegue conservar os olhos fixos no lugar em que se passa a ação. Daí surgiu a expressão – unidade de lugar, ação e tempo. (Staiger, 1975: 134).

Sem querer entrar nos aspectos técnico-formais próprios da encenação, observe-se que o palco existe antes do palco, isto é, pode-se prevê-lo no texto dramático. Ainda que não seja diretamente referido, o palco é subentendido nas marcações de cena, na divisão em atos ou na forma dialogal, que a princípio dispensa o narrador. A estrutura do drama funciona a partir dessa “unidade de lugar, ação e tempo”, onde o público assiste, confrontando o espaço da cena, à realização física da ficção por meio dos diversos elementos teatrais – o cenário, a luz, o som (ou a recusa deles). Se o texto existe, até certo ponto, em função do palco, o palco se ilumina como uma realização possível do texto.

Para a narrativa não caberia a prerrogativa do palco, pois tudo é sabido através do narrador. Em Sant’Anna a voz que narra é quase sempre colocada em primeiro plano, quando descreve (e mostra-se descrevendo) a luz e o cenário, e reproduz a voz das personagens, dando a ver suas feições, seus pensamentos até então secretos. Não havendo a figura do espectador, resta a do leitor, e com ele é abandonada a possibilidade de se conhecer a concretude do espaço cênico; na perspectiva do leitor, como é salientado no intróito de *A tragédia brasileira*, o texto se realiza como 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, 2005). Percebe-se que a leitura é ressaltada como a dimensão a ser explorada no âmbito da ficção. No entanto, se a leitura, e não a encenação, é a prioridade na conformação do texto, o que motiva a incidência do modelo dramático em criações híbridas que vão do *Romance de geração*, que se auto-intitula como “uma peça dramática em um ato”, ao romance-teatro *A tragédia brasileira*? Qual a implicação do uso do teatro na prosa de ficção?

A resposta talvez esteja na idéia do “espetáculo imaginário”, que se refere a uma exposição do ato da escrita, patente na maior parte das narrativas. Se na leitura do drama o

palco pode ser inferido já pelo seu formato, na prosa de ficção ele é dispensável, de modo que trazê-lo para a criação romanesca implica não só uma escolha formal, pois instaura um modo de encarar o texto em si como tema, sendo ele próprio o espetáculo. Em “Cenários”, dois atores recitam Beckett em um palco “despido” de qualquer indicação cenográfica. A contradição não é casual. Em uma composição sob o título “Cenários” há um palco sem qualquer cenário, para que, segundo o diretor, se tivesse a impressão de que os dois atores “pairassem, destacados, sem solo ou cercanias”. (Sant’Anna, 1997: 177). No palco, o que interessa é o texto; no texto, o que se mostra são cenários. Se na representação dramática valoriza-se o texto, na representação romanesca privilegia-se a encenação da prática discursiva ficcional. A narrativa abrange o drama para representar a si própria.

O palco não é um molde em que se passaria o drama – seus embates e peripécias –, ele é trazido para a narrativa para ilustrar a trama que se articula nos bastidores da escrita literária, e que é protagonizado pelos seus principais agentes: o autor-diretor, os atores-personagens. Ao se abrirem as cortinas, o texto transcorre como uma *mise-em-scène*, em que cada um desses agentes calculam seus feições e posturas, fazendo pose aos leitores.

A exposição do gesto literário em Sant’Anna se realiza pela atuação dramática no âmbito do texto. Ao trazer o palco para a ficção, a narrativa assume o aspecto de farsa, representação da representação. No conto “Marieta e Ferdinando”, um pacto entre as duas personagens estabelece que uma deve representar a outra após o toque da meia noite, de modo que os seus papéis – o que inclui as marcas de gênero – se confundem: “Se houvesse um terceiro observador no quarto, poderia julgar que os dois são do mesmo sexo, embora difícil precisar qual sexo”. (Sant’Anna, 1997: 115). O pacto da meia-noite é que sustenta o casamento, “como se fosse esse momento o único que ainda os excitasse”. (idem). A descrição anterior das personagens, desde o início da narrativa, pode ser compreendida como algo transitório, pois as identidades de “homem” e “mulher” que elas carregam perduram até as doze badaladas que marcam o início do dia seguinte, quando tudo será invertido e “a coisa se transforma numa farsa”. (idem: 112). Em “Marieta e Ferdinando”, a menção a “um terceiro observador no quarto” indica a prerrogativa do olhar exterior, como se a cena pudesse ser vista do lado de fora, talvez de uma janela, ou platéia.

O jogo cênico entranhado na ficção é também tratado em “O espetáculo não pode parar”. No conto, o narrador é um dos atores da peça, na qual interpreta um moribundo que vai aos poucos sendo abandonado pela esposa, chegando mesmo a se tornar um estorvo para ela, que tem um amante. Por ser o narrador um ator, instauram-se dois planos ficcionais: o conto propriamente dito e a peça no interior do conto; o narrador é o ator: uma personagem que representa outra personagem. Entre dois mundos, a representação se desdobra e a narrativa transcorre no limiar das ficções: “ela é uma mulher jovem, bela e saudável. Tânia. Minha mulher. Ele, o seu amante. Um cara inescrupuloso e viril, apesar de, na vida real, o ator ser bicha. Mas ali não. Ali ele é macho”. (idem: 168). Ao encenar-se a si e ao outro, os atores atuam distanciados de sua vivência, à margem de si, mas inteiramente conscientes de seu lugar no espaço cênico.

O efeito de distanciamento, aliás, é muito caro às narrativas de Sant’Anna. Ao incutir em suas personagens a técnica de representação do teatro épico de Brecht, faz-se com que elas se apartem das personas fictícias, ganhando uma segunda dimensão:

O ator, em cena, jamais chega a metamorfosear-se integralmente na personagem representada. O ator não é nem Lear, nem Harpagon, nem Schweik, antes os apresenta. Reproduz suas falas com a maior autenticidade possível, procura representar sua conduta com tanta perfeição quanto sua experiência humana o permite, mas não tenta persuadir-se (e dessa forma persuadir, também, os outros) de que neles se metamorfoseou completamente. (Brecht, 2005: 106).

O ato em si de “apresentar” as personagens em vez de “representá-las” é esclarecedor. Do ponto de vista do texto, ressalta ainda mais a idéia do desdobramento metalingüístico, já que, distanciando-se de seus papéis dramáticos, os atores-personagens adquirem a capacidade de observar esse outro que representam. A narrativa torna-se um comentário sobre a narrativa, ganhando um tom retórico – na maioria das vezes parodiado – de crítica ou ensaio. Em “O espetáculo não pode parar”, o ator que representa o moribundo, por ser o narrador, cogita sobre as possibilidades do espetáculo, incluindo seu papel, os dos outros atores, além das intenções do diretor e do autor da peça. Ao tratar do contraste entre sua condição de enfermo e a paixão de sua mulher pelo amante, ele discorre:

Esta a proposição maior do autor, penso: eu simbolizando o destino final de todos os homens. Retornando à mãe terra, apodrecendo. Eles traduzindo dialeticamente a força cega e transformadora da mãe natureza. Ou de uma nova sociedade, sei lá. Tanto é que Tânia ficou grávida e isso pra mim possui uma significação óbvia. A criança, a nova vida que chega, enquanto eu já vou partindo. Foi a última obra do autor. Terminada na véspera de seu suicídio, o que se tornou excelente publicidade. (Sant’Anna, 1997: 169).

Não havendo uma entrega aos sentidos da personagem que representa, o ator não encarna o outro, antes o constrói, estudando suas reações e atingindo os significados possíveis da peça, alcançando o quanto pode “a proposição maior do autor”.

A consciência do intérprete não se resume, no entanto, ao espaço cênico. O espetáculo é apresentado ao público; sua consciência se volta também para quem assiste à encenação. Ao medir a amplitude do palco e especular sobre os movimentos que se delineiam no plano da ficção, o ator-personagem pretende ainda atingir esse olhar externo que assiste (lê) a peça: “Aí a cortina desce e eles começam a aplaudir. Eles aplaudem de pé e gritam ‘Bravo’, ‘Bravo’. Certos dias, sobretudo aos sábados, voltamos à cena umas cinco vezes, para agradecer. E eles não param de aplaudir. Há mais de dois anos”. (idem:169-170). É para “eles” que o espetáculo é montado, “todos as noites”, menos às segundas.

Esse dar a ver, esse mostrar-se desabridamente é nada mais que o palco entendido como uma janela, mas uma janela com caráter diverso das usuais, afinal, para estas, o que interessa é a vista de dentro para fora: a paisagem. O olhar que vem de fora para o interior de uma residência, por exemplo, será indiscreto, pois invade a privacidade. Inversamente, no palco-janela as cortinas são escancaradas para que se conheçam os segredos da alcova. Aliás, na alcova não há atos desprevenidos, como se concebidos na intimidade solitária. Sem qualquer flagrante, a personagem se despe de maneira ensaiada, sob a luz da ribalta.

A personagem desumanizada

Encenando-se, as personagens de Sant'Anna não almejam qualquer profundidade humana. Suas dores e alegrias são ensaiadas, movimentos de uma farsa em que o autor-diretor aponta as marcações de cena, encenando ele também o papel que lhe cabe, que é, obviamente, o de autor-diretor. Assim, arma-se o espetáculo na escrita, e não a vida descrita, como em *Madame Bovary*, por exemplo. Se Emma é trágica por não conseguir viver à maneira das ficções que lia, a menina Jacira, de *A tragédia brasileira*, atravessa o romance-teatro encenando diferentes ficções, sem que nunca se perceba qual a verdadeira Jacira (se é que há uma) a se esconder sob tantas máscaras e trejeitos. O mesmo ocorre com Ralfo, que em suas *Confissões* interpreta a si como se interpretasse a outros, multiplicando-se em tipos que são ele, um escritor e suas possibilidades imaginárias. No relatório do “Baile de Gala no Laboratório Existencial do Dr. Silvana” consta que

o sr. Ralfo assumiu o papel que dele se poderia esperar nas circunstâncias: o papel de louco. O que não seria tão censurável, não fosse a radicalidade premeditada com que incorporou este mesmo papel, como se muito se divertisse. Podemos afirmar, então, que se tratava de uma loucura inautêntica, desejada, como se a vida fosse um teatro onde as pessoas pudessem arvorar-se um papel e representá-lo enquanto lhes desse vontade. (Sant'Anna, 1995: 156-157).

A inautenticidade está em não viver simplesmente, mas em interpretar um papel: o louco. Ao louco caberia o alheamento absoluto do mundo ao seu redor, inclusive de sua loucura, de maneira que seus gestos não são para se afirmar como louco, pelo contrário, vivendo a insanidade como se não fosse. No caso de Ralfo, porém, a loucura é “desejada”, sendo “censurável” devido a sua “radicalidade premeditada”. Não assumindo uma máscara definitiva, Ralfo torna-se ilegítimo, um ser inconcebível por não carregar qualquer essência, a verdade nua sob o véu da ficção. É bem verdade que há uma identidade comum em meio às suas várias facetas, ele é escritor. Mas não um escritor que, a partir de seu recolhimento criativo, concebe o mundo e os outros. Sua escrita é ele próprio, seu corpo como espaço aberto às possibilidades ficcionais. Quando narra em terceira pessoa seu assassinato, “Ralfo, como intérprete de si mesmo, necessitava de uma morte espetacular, digna de aparecer nos livros de História”. (idem: 51). Enquadrando-se em uma narrativa, existindo enquanto texto, seja ele histórico, jornalístico, autobiográfico ou francamente subliterário, as personagens de Sant'Anna apresentam-se como se não fossem “reais, mas personagens de uma história qualquer (...), como um livro lido muitas vezes”. (Sant'Anna, 1997: 70).

Mais uma vez é imprescindível aproximar as técnicas de encenação do teatro de Brecht da narrativa de Sant'Anna. Ao se trazer, contudo, a técnica do distanciamento para a ficção, cria-se com isso outras implicações, devido principalmente às particularidades dos gêneros dramático e romanesco. Como já observado, o dramático pressupõe o ator em cena, ao passo que o texto de ficção existe somente como ficção, tendo de resolver seus impasses no espaço dos “palcos interiores”. É claro que o texto dramático, como o romanesco, é igualmente ficcional, servindo também ele à apreciação pelo viés estrito da leitura. No entanto, quando preceitua que “é condição necessária para se produzir o efeito de distanciamento que, em tudo que o ator mostre ao público, seja nítido o gesto de mostrar” (Brecht, 2005: 104), Brecht se dirige a atores de verdade e não a personagens-atores.

Ao empregar a técnica brechtiana na conformação de suas narrativas, Sant'Anna não conta obviamente com o elemento humano para a concretização da escrita ficcional. Se há, por debaixo da máscara, uma face que não é humana, porque também ficcional, a relação com o “público” se modifica, já que não se reconhece na personagem o sujeito verdadeiramente portador de sua voz, mas sim em uma instância autoral superior que organiza a cena e fala através de suas criações. Assim como Brecht em sua dramaturgia, “o espectador ou leitor percebe que alguém, atrás da personagem, lhe pisca o olho, para lembrar que tudo aquilo é ficção”. (Magaldi, 1989: 267).

Em *Um romance de geração*, durante o embate entre o escritor Santeiro e a jornalista Cléa, “há uma pequena pausa e depois eles caem na risada diante da farsa. Ele chega até ela, abraça-a, levantando-a do chão. A seguir, ele a puxa pelo braço. O clima se descontrai integralmente” (Sant'Anna, 1981: 13). A tensão da cena em meio à representação é quebrada, “o clima se descontrai”, porém se descontrai para fazer-se ver a farsa. A peça se mostra enquanto peça não para dizer do particular que está sendo representado, mas para evidenciar o ficcional enquanto ficcional, como espaço aberto às “possibilidades possíveis” (idem: 44), nunca como reprodução passiva da realidade.

No auge da efusão vanguardista européia, no início do século XX, Ortega y Gasset anunciou, e defendeu, a desumanização da arte. Para ele, desumanizar significava a libertação da arte do julgo da realidade, ou seja, do que era “demasiado humano”, e não propriamente estético, no sentido de se alcançar uma fruição distanciada, “pura”, porque livre do sentimentalismo romântico. No calor da discussão sobre a recepção das obras vanguardistas, Gasset assume um tom declaradamente aristocrático quando afirma que “a nova arte tem a massa contra si e a terá sempre. É impopular por essência; mais ainda, é antipopular. (...) A nova arte, pelo visto, não é para todo mundo, como a romântica, e sim vai desde logo dirigida a uma minoria especialmente dotada” (Ortega y Gasset, 2005: 21).

Aqui faz-se imperativo estabelecer uma cisão entre a desumanização empreendida nas narrativas do escritor carioca da defendida pelo filósofo espanhol. Quando Sant'Anna desumaniza, já não há mais a urgência de suplantar o ético em favor do estético, pelo menos não no sentido de se estabelecer uma nova ordem para o fazer artístico, tornando-o cada vez mais independente. Ao iniciar sua carreira no final da década de 1960, muitas daquelas “conquistas” já estavam sedimentadas, algumas até banalizadas, de modo que a “luta”, por assim dizer, era outra. Sant'Anna não abre mão em momento algum de estilizar, porém sem esquecer das paisagens sociais, interrogando-se sobre a validade da sua criação na dinâmica dessas paisagens. Ao escritor cabe a pergunta: o que haveria na estilização que fosse além da vaidade da forma, tão autosuficiente quanto infértil? Afinal, como princípio, o ato da escrita se inicia para que se alcance o outro, o leitor, e não só os colegas de profissão, os demais escritores, numa espécie de conferência de “fabulistas”.

Entendendo a escrita como gesto, também ele, político, as narrativas de Sant'Anna situam-se como que entre as proposições de Gasset e Brecht. Desumaniza-se, mas para acender um facho de luz sobre as lacunas do processo criativo, suas ambigüidades, até mesmo suas deficiências. No conto “Projeto para a construção de uma casa”, durante as entrevistas do louco/cliente pela sua psiquiatra/arquiteta para o desenvolvimento do referido projeto, a casa torna-se metáfora da escrita, por ser produto da imaginação. Diante das divagações do louco – o escritor – acerca das características gerais de sua futura

mansão, ela conclui: “Parece-me, às vezes, que você possui uma tendência, como um pássaro de longo alcance, a refugiar-se em territórios distantes, inacessíveis” (Sant’Anna, 1997: 250). Os “territórios distantes, inacessíveis” sugerem uma escrita estilizada, hermética, com temática desgarrada da realidade das massas:

– Não, não basta – disse-me ela. – Vejo, de qualquer modo, uma tendência sua a fugir para histórias aristocráticas. E o povo de nosso país, os seus sofrimentos?

– Olha, quando os romancistas ingleses deleitavam seus leitores com amores entre condes e duquesas ou mesmo leves sugestões incestuosas, à la Lawrence, também nas ruas de Londres os miseráveis se acotovelavam no meio do lixo, do crime, da prostituição. Como se tudo não passasse de um filme de Tony Richardson. (idem: 251).

A escrita hermética, “aristocrática”, é justificada com o exemplo dos romancistas ingleses, sugerindo-se, nas entrelinhas, que é cobrado engajamento dos escritores situados na periferia do capitalismo, ao passo que para os europeus cabe o privilégio da forma; como se somente aos ingleses fosse cedida a liberdade da vanguarda, restando aos brasileiros o dever do panfleto. Sendo assim, se é correto dizer que há, de fato, uma defesa desse argumento, não se pode deixar de ter em conta que ele é introduzido após a pergunta sobre o povo. A livre estilização é almejada, porém sem que se evite uma última olhadela na paisagem da janela. Sob a pena da galhofa, rejeita-se os sofrimentos do povo sem ignorá-lo absolutamente. Irônico, o narrador abre um sorriso amarelo.

Fazendo uma literatura sofisticada, Sant’Anna estiliza tudo em suas narrativas, até mesmo o problema da estilização, suas implicações em um contexto social dividido, o papel do escritor... Mas deixa claro que não pode haver concessão para “o povo”, ao menos no sentido estético, isto é, não se deve fazer literatura “para” o povo, sequer deve-se levar em consideração essa categoria para o fazer artístico de maneira geral. Ao apontar a solidão do escritor de classe média, Sant’Anna diz do problema mas sem pretender resolvê-lo no espaço do texto. O acesso à voz, à prática e ao consumo da literatura, é algo que escapa à jurisprudência da escrita, ao menos da escrita de um típico representante da classe “pensante” brasileira. Não será o advento da ficção que dará voz ao operário, mas sim uma reforma política que permita a ele a prática e a fruição literárias, ou, mais amplamente, o acesso à voz intelectual sobre sua condição e seus problemas: “Esta geração, que podemos chamar de proletária, não pôde falar por si mesma, ainda não produziu obras, porque não teve acesso à cultura” (Sant’Anna, 64: 1980). O termo “cultura”, aqui, se refere a extratos discursivos de expressão livresca, quando não acadêmica.

Apesar da galhofa, Sant’Anna reconhece o privilégio de seu lugar, enquadrando o outro como sombra percebida a partir de um ângulo afastado, afinal a encenação como farsa é nada mais que a constatação desse observador situado do lado de cá da janela, no conforto da alcova, como quem narra os amores entre condes e duquesas enquanto os miseráveis se acotovelam no meio do lixo, do crime, da prostituição.

O autor, a personagem

No palco da escrita, a encenação do gesto literário se desenrola a partir da tensão entre criador e criatura, num embate que se refere simbolicamente às possibilidades do escritor diante do mundo e seus habitantes. Não se resumindo à mera invenção de paisagens

e seres imaginários, o gesto literário, desde seu momento íntimo, de gestação secreta da obra, traz consigo o peso do olhar do espectador – o leitor. Nas narrativas de Sant’Anna o autor surge tão vulnerável quanto suas personagens, porém sem que nunca se perca de vista o fato dessas personagens serem exatamente o que são: criaturas por ele concebidas. Reporta-se, assim, à idéia de que a imagem das personagens se forma a partir de um excedente do ponto de vista do autor, de modo que esta se faz exclusivamente do elemento “transgrediente” à sua existência (Bakthin, 2003), como se o autor as contemplasse através do esquadro de uma janela. Através da exposição do ato da escrita, Sant’Anna diz do elemento irredutível da prosa romanesca que, se permite a multiplicidade de discursos como seu elemento estruturante, a permite até um limite muito claro, uma vez que a voz autoral ainda é a instância última das outras vozes que habitam o romance.

No que tange às personagens, percebe-se a perda cada vez mais acentuada de suas autonomias. Em um movimento inversamente proporcional, quanto maior o peso do narrador, menos densa é a substância das personagens. Por sobre o tablado da narrativa, o que se vê são marionetes que falam e se movimentam pelo discurso vitalizador de quem narra. O texto se autorepresenta como um teatro de fantoches, em que, se traz consigo o claro aspecto de farsa, traz, também, o perigo maior dessa condição, já que qualquer trecho da história pode engendrar uma fabulação sempre conveniente aos interesses do fabulista. A versão acachapante de quem faz mover o espírito por sobre as águas.

Há de se ressaltar que, sem confundir, nos termos de Bakthin, narrador e autor-criador, é inevitável relacioná-los, já que, como elemento formal do texto, a imagem do narrador em Sant’Anna está invariavelmente colada à do autor, em um claro exercício de autorepresentação. Em narrativas como “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” e “A mulher-cobra”, o protagonista, que se chama Sérgio Sant’Anna, e que não por acaso é escritor, *conta o conto*, abrindo as portas dos fundos da criação literária, convidando o leitor a tentar compreender as motivações do processo criativo. Justificando desde sempre a escrita como um gesto que pretende atingir os outros, o autor-narrador realiza sua existência ao corporificar-se pela leitura de seus textos: “E eis que, nesses quatro cantos, amigos e amigas diversos saíam por alguns instantes de seu paradoxal egocentrismo para pensar em Sérgio Sant’Anna”. (Sant’Anna, 1997: 376). Note-se a pretensão do autor de suplantar o egocentrismo dos outros a custo do seu próprio, expondo sua experiência com a mulher-cobra para que as pessoas, ao lerem suas cartas, comentassem entre si: “Sérgio está lá em Bruxelas e transou com uma mulher-cobra. Ora, vejam só, uma mulher-cobra”. O empreendimento ficcional, sendo declaradamente egocêntrico, já que motivado e levado adiante para ressaltar as experiências do autor, faz com que as personagens transitem ao seu redor, secundárias, como coadjuvantes silenciosas de um pastelão.

O resumo da obra, portanto, seria esse, a cena final em que o autor ocupa todos os espaços do cenário, já que não pode abarcar o mundo devido à insuficiência da escrita. Segundo Bakthin, no “excedente de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos de acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra” (Bakthin, 2003: 11). Daí porque a escrita de Sant’Anna, mesmo quando traz o dialogismo que caracteriza a criação romanesca, acaba por encenar uma espécie de monólogo em que se evoca as agruras diante da tarefa de representar o outro. Ao criar suas ficções, tornando esse outro refém de sua perspectiva, o autor transcreve-se em

sua fala, dando-se a ver quando aponta a personagem, como nesta cena de *A tragédia brasileira*:

Também a mulher, lindamente estatelada e descomposta sobre o sofá, é uma boneca de carne cujos movimentos são apenas os da respiração. Sua seminudez e os cabelos caindo sobre o rosto de óculos fornecem-lhe um ar de violência consumada, morta. No entanto em seu íntimo, de plena posse de uma consciência, como uma atriz, ela goza deste olhar que a devassa e a transforma em *obra*. (Sant'Anna, 2005: 88).

Não existindo por si só, mas em função do autor – seu olhar – a personagem tem consciência de que é obra, não agindo simplesmente como uma mulher descomposta, mas como uma atriz que estuda os movimentos, descompondo-se ao gosto de seu observador. É este o ponto que distingue a narrativa de Sant'Anna do monólogo puro e simples. O autor-diretor sequer existiria não fosse a disponibilidade irredutível dos atores-personagens, que transitam pelo espaço do espetáculo sob sua tutela, porém resguardando uma certa individualidade, que aflora da consciência de se saberem atuando em uma farsa.

Distanciando-se, como no teatro de Brecht, dos papéis que representam, as personagens são capazes de encarar o autor. Se a imagem definida da personagem é, em grande medida, uma luta do autor consigo mesmo (Bakhtin, 2003), a imagem do autor não seria possível ao leitor não fosse o confronto entre o criador e suas criaturas. É desse embate que sobressai a tensão maior da literatura: afinal, o que ela diz do mundo mesmo quando se despoja da necessidade de representá-lo de modo realista? Considerando-se as questões ressaltadas pela narrativa de Sant'Anna, talvez esta pergunta esteja enviesada, pois não se pode garantir que o mundo em que vivemos não seja ele mesmo uma farsa. O outro, na vida “real”, pode existir a despeito do nosso olhar? O que é a paisagem quando não a concretizamos, vendo o que nos convém, com as cores desejadas?

Nada como perguntas sem resposta. Talvez seja esta uma função possível à literatura: lançar perguntas, como a esfinge. Por gerar ambigüidades, a escrita inventiva é um espaço de suspensão da descrença, ora reforçando preconceitos e lugares comuns, ora tirando o chão do leitor, quando lhe propõe enigmas sem o compromisso de resolvê-los. Como se o autor-diretor saísse de cena antes do fim do espetáculo, deixando no espectador a vaga sensação, ao cair das cortinas, de que o último ato ainda está por vir.

Referências bibliográficas

- [1] BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- [2] BRECHT, Bertolt. “A nova técnica na arte de representar” In: *Estudos sobre teatro*. Trad. de Fiana Pais Brandão. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- [3] ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Trad. de Ricardo Araújo. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- [4] SANT'ANNA, S. *Um romance de geração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

[5] _____. *Confissões de Ralfo*. Reed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995 (1ª ed., 1975).

[6] _____. *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.

[7] _____. *A tragédia brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

STAIGER, Emil. “Estilo Dramático: A Tensão” In: *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.