

# A ENCENAÇÃO DO GESTO LITERÁRIO: REPRESENTAÇÃO E AUTOREPRESENTAÇÃO NAS NARRATIVAS DE SÉRGIO SANT'ANNA

Igor Ximenes Graciano<sup>1</sup> (UnB)

**RESUMO:** *As narrativas de Sérgio Sant'Anna caracterizam-se, nos termos de Hayden White, por uma consciência autoreflexiva, na medida em que estão invariavelmente voltadas para os seus próprios mecanismos de representação do mundo e dos outros. No entanto, para além de enquadrar tal aspecto no escopo de uma estética da pós-modernidade, em que os produtos artísticos apresentam-se como artefatos metadiscursivos, antes se pretende compreendê-lo como sintoma do desconforto do autor em representar grupos sociais apartados da prática literária no Brasil seja quanto à sua produção, seja quanto ao seu consumo. Nessas narrativas, percebe-se a encenação do gesto literário no espaço da ficção, ora pela paródia dos discursos que “explicam” o operário no contexto da representação romanesca (“Um discurso sobre o método”), ora pela inserção do próprio Sant'Anna como personagem, em um claro exercício de autorepresentação do escritor e seus dilemas durante o ato da escrita (“O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” e “A mulher-cobra”). Ao colocar-se na berlinda, Sant'Anna acusa um certo desgaste das “antigas fórmulas” com as quais a Literatura, aqui entendida como campo discursivo fechado, representou as diversas vozes que estiveram e estão à margem de sua esfera. O que se discute em sua prosa é, ainda, a legitimidade e as implicações dessa tomada de voz por meio do discurso ficcional na contemporaneidade.*

**Palavras-chave:** *representação, legitimidade, narrador autoconsciente*

## Introdução

Não havendo a pretensão de se representar o “real”, pelo contrário, declarando-se a intenção explícita de rechaçá-lo, para que assim avulte o caráter parcial de toda representação, as personagens de algumas narrativas da contemporaneidade prescindem de sua profundidade “humana”, apresentando-se quase sempre como artefatos discursivos que, se superficiais em sua caracterização como indivíduos, são entretanto carregadas de sentido para o desvendamento da narrativa, do narrador.

É dentro desses pressupostos que a obra de Sérgio Sant'Anna desponta como elemento catalisador das discussões em torno da representação ficcional na literatura brasileira produzida após o golpe militar de 1964. Suas narrativas figuram entre as que enfocam o problema de utilizar-se da instância literária como meio de se falar em nome do outro, no intuito de testar os limites da tomada de voz pelo discurso inventivo. Na ambigüidade dessa modalidade discursiva, em seu aspecto mais movediço, Sant'Anna introjeta um relativismo extremo, no sentido de que sua narrativa não se apresenta somente como ficção per se, mas como uma possibilidade de ficção, dentre as inúmeras que por ventura surjam como mote à criação literária. No conto/manifesto “Um discurso sobre o método”, um operário, para “fumar a metade de cigarro que trouxera no bolso” (Sant'Anna, 1997. p. 391), coloca-se na marquise do décimo oitavo andar do edifício em que trabalha como limpador de janelas e, ao ser confundido com um suicida pelos transeuntes, é incorporado pelos discursos que ironicamente o “explicam” ao leitor, como a dizer que somente assim, ele, o operário, teria relevância no âmbito privilegiado do texto literário.

---

<sup>1</sup> Igor Ximenes Graciano, mestrando em literatura (Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas).

Em Sant'Anna, o outro é definitivamente inalcançável porque será sempre um construto, daí a figura do narrador cético/cínico. A impossibilidade desse “alcance” se resolve, em sua narrativa, pelo esgarçamento da prática literária, a qual desponta não só como tema, mas como alegoria consciente das possibilidades representativas do discurso inventivo. Nega-se com isso não a representação em todas as facetas, mas aquela que se pretende realista, neutra, reveladora do outro em sua completude. Afinal, em princípio não há o que revelar, no sentido de se encontrar uma verdade subjacente ao fato narrado, naquilo que se apresenta como simulacro, uma farsa onde a aparência é de fato tudo que possa haver. O que se torna passível de revelação, contudo, é tão-somente a lógica constituidora desse simulacro, em outras palavras, o que se põe à prova é o que subjaz à voz do narrador: sua imaginação criadora, seu lugar no espaço da ficção.

Diante desses fatores pode-se deduzir que a negação da representação realista ou, o que é equivalente, a representação abertamente fictícia, se diz muito do ceticismo do narrador de Sant'Anna no que se refere a “falar pelo outro”, também leva a um impasse, o qual constitui o problema fundamental de sua narrativa: *no espaço da ficção, ou toda representação é legítima, posto que é invenção, ou nenhuma o é, exatamente pelo mesmo motivo*. Qual afinal o critério de validade das representações ficcionais, já que, indubitavelmente, elas assumem vozes alheias, em menor ou maior grau de diferenciação? Caso contrário, não se trataria de ficção, mas de narrativas mais vinculadas ao “real”, como a história e o ensaio, onde a imaginação criadora não surge como fator fundamental. No conto “Dois cadáveres para uma loira”, vê-se

dois homens e uma mulher, cujos nomes podem ser, perfeitamente, Tatiana, Maldonato e Jan. Estão diluídos na obscuridade, talvez na madrugada, ou porque se encontram num porão. Mas se presume que Tatiana é bonita, por causa do nome – Tatiana – e do mistério que a cerca. (Sant'Anna, 1997. p. 119).

Observe-se que o uso das expressões “talvez”, “podem”, “ou” e “se presume” em uma descrição indica não o que poderia parecer a imprecisão do ponto de vista do narrador, mas, pelo contrário, o seu total controle na arquitetura da narrativa, a sua voz como único elemento palpável da história das personagens que sequer são humanas, já que, ao fim do conto, expõe-se sua aparência sempre volúvel, seu caráter puramente ficcional “enquanto personagens de um livro que ainda não foi escrito”. Maldonato, Jan e Tatiana parecem inconcebíveis se imaginados fora das páginas de um livro, pois a vida, em seus fatos mais intensos ou triviais, jamais caberia na abstração de um conto literário. Há de se salientar, porém, que para refutar a vida na ficção, recorre-se necessariamente a esta, ainda que por meio de três possibilidades de personagens, três espectros de uma narrativa possível.

Mais uma vez, em “Dois cadáveres para uma loira” – assim como em quase toda sua obra –, Sant'Anna diz do arbitrário que há em qualquer representação literária. O narrador, consciente de seu lugar, vê-se como que hesitante em dar vida a suas personagens, privando-lhes de toda materialidade para explicitar sua própria inconsistência ao tratar de identidades alheias, do mundo “exterior” ao enquadramento da ficção. Remetendo-se à teoria literária francesa, principalmente a Roland Barthes, que “julgou que toda literatura dissimulava sua necessária condição abstrata” (Compagnon, 1999. p. 108), pode-se concluir que Sant'Anna faz justamente o oposto, ao enfatizar a condição de construto da obra literária. É no fio da navalha do discurso ficcional, em seu caráter mais

dúbio, que se encontra o dilema da representação em suas narrativas; dilema que excede o texto, já que diz também das relações sociais e suas conseqüências no mundo contemporâneo, e que extrapola a premissa do mundo “real”, em que as representações e autorepresentações cotidianas se dão à maneira da ficção, que concebe o eu e o outro.

### **Um discurso sobre a representação**

Por ser eminentemente romanesca, narrativa, a discussão da representação na obra de Sérgio Sant’Anna está inevitavelmente vinculada às questões do gênero em que ela se insere. O problema central, já colocado, sobre a legitimidade da representação literária, tem no narrador seu elemento mais importante, afinal é através do seu olhar que a narrativa se concretiza, de maneira que tudo, da caracterização do espaço à construção das personagens, depende do seu lugar privilegiado. O narrador é quem, portanto, se revela na ficção, uma vez que a ficção se faz como janela com vistas ao narrador, pois a partir do referencial da narrativa constitui-se o discurso autoral em sua verdade ideológica, íntima, não factual. O narrador, ao narrar o outro, termina por narrar a si próprio.

Dialeticamente, em Sant’Anna o narrador é problematizado (pela instância autoral) ao mesmo tempo em que ele próprio problematiza seu papel na representação do mundo. Ou seja, enquanto elemento formal privilegiado no espaço da narrativa, o narrador toma uma postura autoreflexiva, de tal forma que o fato narrado se esvai em meio às suas conjecturas e indagações: “Não, não dá mais. Perdi o tesão. Perdi o tesão desde o dia em que percebi o quanto as palavras eram falsas, tão falsas como essa vodka aqui (...). Que, uma vez descrito em palavras, um seio deixa de ser um seio” (Sant’Anna, 1980. p. 44). O entrave diante da matéria narrável, recorrente em Sant’Anna, se estanca a história a que se propunha contar, abre espaço para uma reflexão que, partindo do narrador, se estende para além dele, na medida em que se põe em xeque o estatuto da prosa literária, seu papel enfim, quando não sua especificidade, como prática discursiva “válida”.

Esse entrave, por seu lado, também guarda um caráter dialético, pois declara-se a insuficiência do gesto literário no espaço do texto literário, de maneira que, talvez, a expressão da insuficiência seja mais plena com o advento do discurso ficcional. A despeito, porém, de se aprofundar tal aspecto da obra de Sant’Anna neste momento, o que se pretende é expor a indagação que permeia boa parte de suas narrativas: o que, em meio às diversas modalidades discursivas, leva à escolha do discurso ficcional? Diante de narradores ora conjecturando indefinidamente sobre o destino e a condição de suas personagens, ora evitando abertamente uma representação realista, avulta a pergunta: por que afinal escrever ficções? A tentativa de resposta às questões parece levar em conta uma espécie de *engajamento pelo literário em detrimento às formas retóricas*, ao menos no sentido de tentar descobrir a motivação do discurso ficcional, o que significa dizer sua busca irremediável na constituição do sujeito, como se o imaginário, para além do nosso espelhamento na ficção, como uma segunda natureza, fosse a própria maneira pela qual nos inserimos no mundo, imaginando-nos assim como imaginamos/construímos o outro.

Há de se ressaltar, mais uma vez, que o desenvolvimento dessa hipótese deve ocorrer no interior de uma discussão sobre o gênero romanesco, haja vista ser este o gênero que Sérgio Sant’Anna se utiliza e coloca em questão, como tema. Ao focar seu discurso sobre as possibilidades e procedimentos da prosa literária, seus narradores acabam por se aproximar da concepção de prosa romanesca como fenômeno plurilíngüe, nos termos de Bakhtin: “O plurilinguismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua

introdução), é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*, que serve para refratar a expressão das intenções do autor”. (Bakhtin, 1998. p. 127). Em outras palavras, as vozes representadas no discurso ficcional, seja pela expressão da personagem, seja pela do narrador, dizem na verdade da instância autoral que organiza a narrativa. Portanto, saindo do círculo de atuação do narrador, que é tão-somente mais um dos elementos estilísticos da prosa literária, pode-se estender a pergunta antes formulada ao autor, Sérgio Sant’Anna, sobre o porquê da escolha do discurso ficcional. Por que então criar um narrador ensaísta e não escrever de fato um ensaio, sob a assinatura de Sérgio Sant’Anna? Em que medida a ficção é necessária? Quais as implicações dessa “necessidade”?

## **Um romance em gestação**

Em *Um romance de geração*, publicado em 1980, o escritor é colocado em cena, literalmente. Sua representação é crítica, como não poderia deixar de ser, de modo que nesta obra configura-se um claro exemplo de antinarrativa, ou de narrativa problematizadora, onde o fato narrado contraditoriamente se apresenta sob o signo da “incapacidade” de narrá-lo. Assim como no conto “A mulher-cobra”, o narrador, também escritor, parece conceber uma “narrativa que já houvesse chegado ao desfecho, mas ainda aguardasse o desenrolar dos acontecimentos que levariam a esse desfecho”. (Sant’Anna, 1997: 375). O fluxo narrativo é estancado para que avulte a consciência diante dos temas possíveis: o Brasil no contexto da redemocratização, a escrita como ato político. O não poder narrar confunde-se com o não poder representar. A (anti)narrativa indica a descrença no gesto literário como meio legítimo da expressão daqueles que estão socialmente distanciados, se não apartados, do exercício da literatura.

Tendo como mote a entrevista do escritor Carlos Santeiro por Cléa, uma jornalista de caderno cultural, a narrativa segue como uma “comédia dramática em um ato”, e que é o subtítulo do *Romance*. Do embate dessas duas personagens configura-se, em Santeiro, o estereótipo do escritor incapacitado, em crise de criatividade, que de tão sobrepujado pela realidade se recusa, ou não consegue, expressá-la, como ele mesmo afirma, ao discorrer sobre a popularidade das novelas de televisão: “Não escrevi o livro porque não era necessário. Bastava publicar a idéia. Se as novelas já estão aí, por que fazer mais uma ou reproduzir uma delas? Basta publicar a idéia que a obra está realizada” (Sant’Anna, 1980. p. 26). O “romance de geração” é um projeto inviável, assim como inviável a entrevista, confusa e inacabada, mas que compõe, por seu lado, o romance em si de Sant’Anna.

Em narrativa disfarçada de entrevista, Santeiro conta a si próprio, mas sem contar, porque é justamente um narrador problematizado, incapaz de narrar, por questionar a cada momento seu papel de escritor: “Não, não dá mais. Perdi o tesão. Perdi o tesão desde o dia em que percebi o quanto as palavras eram falsas, tão falsas como essa vodka aqui (...). Que, uma vez descrito em palavras, um seio deixa de ser um seio” (idem. p. 44).

Numa exarcebação discursiva que beira a prolixidade, o romance/peça assemelha-se a um monólogo que, entrecortado pelas intervenções da jornalista, revela mais de Santeiro por ele próprio do que a entrevista em si, inconclusa, poderia revelar. Ao narrar-se narcisisticamente, Santeiro, para além de discutir sua trajetória e perspectiva de escritor, desvela os bastidores do *Romance*, sua “casa das máquinas”, como diria Adorno (2003. p. 61) e diz também sobre o contexto histórico-literário do pós-64, que é onde se situa a geração de Santeiro, e, mais significativamente, a de Sérgio Sant’Anna. O narrador, ora sob a pele de uma personagem (Santeiro), ora pela voz autoral implícita nas marcações de cena

e na segunda parte do *Romance*, aponta invariavelmente para o caráter ficcional da representação: “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 descontraí integralmente” (ibidem. p. 13). A tensão da cena, em meio à representação, é quebrada, “o clima se descontraí”, porém se descontraí para que sobressaia a farsa da representação. A peça se mostra enquanto peça não para dizer do particular que está sendo representado, mas para evidenciar o ficcional como espaço aberto às “possibilidades possíveis” (ibidem. p. 44), jamais como espelho incontestado da realidade.

A partir do esgarçamento da prática literária, *Um romance de geração* instaura uma discussão acerca do papel da literatura como meio expressivo possível às representações do Brasil, pelo menos no que tange à legitimidade dessas representações. Talvez nunca antes, dentre as narrativas brasileiras, o papel da literatura, aqui entendida como instituição cultural, foi tão veementemente contestado no âmbito da ficção. O narrador problematizado entra na literatura nacional pelo viés dessa discussão, no sentido de que a inclusão de grupos sociais marginalizados tornou-se “inviável”, em parte porque os modelos para sua representação desgastaram-se, em parte porque a literatura, como meio em si de inclusão desses grupos, pareceu cada vez mais obsoleta, quando não inútil, para tal fim.

É devido à contestação da legitimidade do literário que o realismo é criticado e, ao mesmo tempo, enaltecido, afinal essa contestação advém justamente da consciência de que a escrita não pode abarcar as paisagens sociais, apesar delas serem sua principal motivação. Como bem salienta Shohat & Stam: “Deve-se distinguir, portanto, entre o realismo como um objetivo – o ‘desmascaramento das redes de relações causais’ de Brecht – e o realismo como um estilo ou constelação de estratégias que têm o objetivo de produzir um ‘efeito de realidade’ ilusionista”. (2006. p. 264).

Ao utilizar-se da forma dramática, expõe-se o quanto possível o aspecto encenado não só da representação dramática, mas de qualquer representação artística. Levando-se em conta a acepção de Barthes, para quem as narrativas literárias se armam de truques para despistar o leitor de seu aspecto ilusório (Barthes, 2003), Sant’Anna, sob a máscara de Santeiro, preocupa-se justamente em desnudar o texto para que avulte sua abstração. As personagens perdem a dimensão humana ao serem expostas como artefatos discursivos, fantoches de um narrador que, se não as sufoca ou cala, restringe seus movimentos com o intuito flagrante de desvelar sua dimensão ficcional.

A despeito, contudo, de uma representação que se pretende atrelada diretamente às formas pré-constituídas do mundo, tem-se um “realismo falso, aparente, simbólico” (Sant’Anna, 1980. p. 13), ou seja, um realismo que, se não busca o fantástico, também não se apegava ao real (ao mundo sensível, enfim) como fonte absoluta para a representação literária. Nesse sentido, o crítico Luiz Costa Lima é taxativo em afirmar que o que se tem em literatura, mas também em outras artes, são “representações de representações”:

As representações são estas múltiplas molduras em que nos encaixamos sem nos determos (...) O teatro do mundo, pois, quase deixa de ser uma metáfora; realiza-se mesmo onde não haja idéia de teatro, pois seu espaço se inicia antes de haver um lugar reservado para as encenações. A diferença, por conseguinte, entre o teatro anônimo cujo palco é o mundo e a sala de espetáculos, está em que no primeiro representamos sem saber e no segundo não sabemos o que representamos. (Lima, 1981. p. 221)

O ato de representar não significa reflexo ou espelhamento do mundo, mas a própria maneira pela qual o indivíduo se constitui como sujeito e se coloca nesse mundo. Em *Um romance de geração*, o “real” se confunde com o ficcional, pois ambos são entendidos como representações. A idéia do “grande palco da existência” (Sant’Anna, 1980. p. 9) subjaz em toda a narrativa como para dizer que a vida também é uma ficção, mas uma ficção que não se apresenta como tal. Os papéis representados no texto são como os que se representam na vida. O texto é uma extensão da vida, não sua imitação.

Daí porque o realismo não é absolutamente negado. Pelo contrário, o que se pretende é a “expressão do mundo”, porém em outros termos. O narrador, ao não conseguir escrever seu romance, não o consegue por procurar uma outra expressão, e não aquela em que a representação é tida como natural, não ideológica, onde a expressão literária se pretende “fiel” aos fatos, como se fosse um espelho impoluto a refletir o mundo. “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. Uma falsidade repleta de condes e marquesas conversando à hora do chá” (idem. p. 46). Para Santeiro, não há mais razão para a “falsidade” realista, a menos que ela se mostre como falsa. O não narrar advém de uma situação de crise, de uma concepção vigente, porém ainda não definida, do papel da literatura, do escritor.

### **A antinarrativa narrada**

O que poderia se chamar de antinarrativa – narrativa que afirma e nega a um só tempo seu papel primordial de contar uma história –, por sua condição ambivalente, traz nessa contradição a chave para elucidá-la. O prefixo “anti”, se diz de um narrador incapaz de dar prosseguimento ao enredo romanesco, diz também de uma satura de explicações para esse entrave. Em relação ao ato de representar, como já mostrado anteriormente, vê-se que o realismo é negado para que sobressaia o seu elogio. O “mundo”, a paisagem em suas cores e nuances, além dos próprios homens, é o que se pretende conceber no texto literário. Nesse sentido, as narrativas de Sant’Anna são sim realistas, mas de um realismo atrelado à idéia de ficção como constituidora do mundo, assim como dos homens.

Sendo assim, a narrativa sob o signo da incapacidade não implica no vazio discursivo, tão pouco almeja o silêncio, como uma forma de protesto ou alegoria dessa incapacidade. Abarcando as pequenas antinarrativas tem-se uma narrativa maior, ainda que latente, sobre a incapacidade de narrar. Essa narrativa “subterrânea” ilustra a dificuldade da escrita quando se interroga sobre seus pressupostos e procedimentos: “Mas o que dizer? Ampliariam as palavras o universo ou o limitariam? Sim, escrever era talvez traçar um limite. E valeria a pena traçar este limite? Não seria melhor, talvez, deixar que as coisas, o tempo, as pessoas, apenas seguissem seu curso?” (ibidem. p. 43). Ainda que não haja uma resposta a estas questões, o ato em si de fazê-las caracteriza uma narrativa que se desenvolve na medida em que tenta elucidar-se.

Aqui é possível aproximar o conjunto da obra de Sant’Anna do tropos irônico, ou da “consciência infeliz”, de Hayden White. Afinal também Santeiro mostra-se repleto de uma autoconsciência acentuada quanto às estruturas discursivas sobre as quais o romance se sustenta. “E você ri e chora ao mesmo tempo; está feliz e triste, mas essa nova tristeza – um tristeza lúcida – em nada se parece com a depressão” (ibidem. p. 53). É a lucidez do narrador que, por saber-se incapaz de representar a realidade como ela “deveria ser”

representada, expõe a fragilidade do seu próprio discurso no que ele tem de parcial e limitado quando da tentativa de abarcar uma “geração”, o mundo. Segundo White:

o discurso, se for um discurso genuíno – isto é, tão crítico de si mesmo quanto é dos outros – desafiará de modo radical a própria noção de plano médio sintático. Ele põe em dúvida todas as normas “táticas”, inclusive as que originariamente regem sua própria formação. Justamente por ser aporético, ou irônico, com respeito à sua própria adequação, o discurso não pode ser regido unicamente pela lógica. Por estar sempre fugindo ao domínio da lógica, indagando constantemente se a lógica é adequada para captar a essência do seu tema, o discurso sempre se volta para a reflexividade metadiscursiva. É por isso que todo discurso sempre é sobre o próprio discurso, e é sobre os objetos que compõem o seu tema. (White, 2001. p. 17)

Diante disso, em *Um romance de geração*, assim como em outras obras, a prática é literária analisada no próprio corpo dessa prática. Sendo um híbrido, no sentido de que há vários gêneros que a constituem, a prosa de ficção segue também como um ensaio sobre a prosa de ficção. A “reflexividade metadiscursiva” é constatável tanto na fala de Santeiro quanto na instância autoral presente nas marcações de cena e na segunda parte da obra. Se Santeiro narra o entrave, a narrativa inconclusa, impossível, no segundo momento, cujo subtítulo é “romance”, o “autor” expõe a obra em seu aspecto moldável, sempre passível de reformulações. “Para a hipótese, porém, do texto jamais vir a ser encenado, vale-se o autor agora de um artifício muito simples: transformar o texto teatral num texto de ficção, para ser apenas lido” (Sant’Anna, 1980. p. 86). Finalizada a narrativa, mostra-se não apenas o processo, os alicerces sobre os quais ela foi construída, como ainda se especula acerca de algumas alternativas formais e de enredo. Os bastidores do texto são expostos aos olhos do leitor para que este perceba a fragilidade da representação, de qualquer representação. O caráter a um só tempo revelador e falsário do discurso ficcional.

Indo além da caracterização do narrador incapacitado, caracterização essa que tomou aqui a fórmula primordial de Adorno, resta saber o que motiva, no contexto do pós-64 no Brasil, sua existência. O que estimula essa narrativa autoreflexiva? Se para Adorno narrar tornou-se insuficiente após o trauma da guerra, principalmente do holocausto, qual, no contexto social brasileiro, seria esse elemento (des)motivador? Afinal de contas, a obra de Sérgio Sant’Anna é mais uma dentre as que se voltam criticamente para seu papel político e social como forma de representação e interpretação da realidade: “os livros que não só discutiam a sociedade brasileira de 60 e 70, incluindo os traumas políticos, como também colocavam em questão o próprio narrar disso tudo”. (Sant’Anna, 1997. p. 310), como afirma o próprio Sant’Anna em “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”. Pode-se falar, portanto, de uma geração de fato, e que é retratada, para o bem ou para o mal, em *Um romance de geração*. Aliás, o termo “geração” no título sugere justamente essa dupla conotação: de um lado, um grupo de escritores que começaram a escrever em um determinado momento histórico, de outro, o romance enquanto geração/gestação, e que se constitui sob os olhos do leitor. A tentativa, no ato da escrita, de abarcar uma geração.

O “grande romance”, ao ser mostrado como tentativa, não só é inviável como uma forma de representação capaz de abarcar a “verdade” sobre uma geração, mas também é inviável pelo seu formato em si; é o próprio estatuto da literatura como expressão legítima do mundo que está sendo colocado em questão. Ainda que se proponha a representar a

realidade brasileira, há uma urgência em se encontrar novos modelos para essa representação, modelos estes que, após o processo de abertura política (momento no qual o *Romance* foi escrito), ficaram obsoletos em parte pela continuidade sistemática do processo de exclusão social. Para além de uma “consciência do atraso”, como preceituou Antonio Candido, e sua expressão no espaço romanesco, faz-se necessário contestar o próprio romanesco como espaço legítimo para tal expressão:

Não, garota, a única literatura deste período que eu respeito é aquela que despedaçou um 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”, entre aspas, do país, ponto. Os nossos “contos”, entre aspas, os nossos “romances”, entre aspas, não importa que falando bem ou mal disso ou daquilo, ponto. Porque eles mantinham vivo o mesmo jogo do gato e do rato, com seus dois pólos necessários, o do bem e do mal, ponto. Mantinham vivas, principalmente, as regras e formas do jogo, ponto. Não, garota, era preciso que suicida ou homicidamente, despedaçássemos este próprio conceito de literatura, ponto. (idem: 68)

Sempre de maneira irônica, Santeiro expõe o que seria o grande “projeto” para uma nova literatura brasileira, projeto esse do qual *Um romance de geração* é participante exemplar, quando não seu manifesto. No entanto, é importante salientar que a idéia em si de projeto também é ironicamente contestada, pois o que se almeja é uma literatura livre de grandes parâmetros representacionais. Ainda que se fale em “despedaçar um próprio conceito de literatura no país”, não se estabelece, de fato, um novo conceito. O que se tem é nada mais que a deslegitimação dos modelos “antigos”.

Sendo assim, pode-se afirmar que o que motiva esse tipo de narrativa autoreflexiva, ou, como aqui explanado, consciente de suas formas e procedimentos de representação, é um ambiente de crise, no sentido de que para novos panoramas no campo social e cultural buscam-se novas formas de expressão. Ainda que tal definição pareça simplista demais, há de se explicar que essa conclusão se dá num campo de proposições bem amplas, de modo que o que se entende por “crise” significa tão-somente uma percepção diferenciada, porque consciente, de uma realidade que se pretende expressar. O caráter de resposta ao social, longe de ser entendido como uma fórmula básica de *mudança sociocultural = nova expressão estética*, significa, acima de tudo, uma reação sensível do artista diante de uma paisagem que esteja em mutação, por algum motivo. O narrador irônico, consoante a acepção de Hayden White, configura-se como esse artista que cria e duvida de sua criação, ou, em termos romanescos, que narra e investiga a narrativa em busca de seus fundamentos, fazendo ver, o quanto possível, seu caráter de artefato discursivo à procura de identidade em um mundo povoado por vozes conflitantes. A ambigüidade (e o valor) do discurso ficcional consiste em se representar o “real” na medida em que o forja.

No contexto da literatura brasileira, essa busca por uma nova forma fica evidente a partir dos anos 1970, quando toda uma tradição de narrativas voltadas para a expressão do “Brasil profundo”, via romance regionalista de 30, ou “marginal”, por meio de narrativas socialmente engajadas, de cunho marxista, passou a ser contestada como representação adequada de grupos historicamente excluídos da prática e do consumo da arte literária:



O sentimento de desilusão, de anti-ufanismo, faz com que a ficção reivindique para si a representação de um outro Brasil, que deixa de corresponder à imagem saudosa de país paradisíaco, ou à imagem utópica de 'país do futuro', veiculada a partir dos anos JK e reforçada durante o período do 'Milagre Brasileiro'. (Santos, 2000. p. 85).

*Um romance de geração* e contos como “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” e “A mulher-cobra” são exemplos contundentes do conjunto de problemas abordados pela narrativa de Sérgio Sant’Anna, que não só avalia criticamente o espólio da tradição literária brasileira, como também critica a si mesmo. O que reluz em meio à tentativa do *alter ego* Santeiro escrever o grande romance de sua geração é, ironicamente, a inutilidade de tal projeto, sua insignificância, enfim, diante de um mundo no qual a literatura é restrita a um contingente mínimo de intelectuais sentados em suas “mesas de escritor”, capturando o conteúdo da ficção pela paisagem na janela.

### Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo” In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- BAKTHIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento” In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 3 ed. São Paulo: Ed. Ática, 2000.
- COMPAGNON, Antoine. “O mundo” In: *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- ELLA SHOHAT e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac & Naif, 2006.
- LIMA, Luís Costa. “Representação social e mimesis” In: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- WHITE, Hayden. “Introdução” In: *Trópicos do discurso: Ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correio de Franca Neto. 2 ed. São Paulo: Editora de Universidade de São Paulo, 2001.
- SANT’ANNA, Sérgio. *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Um romance de geração: comédia dramática em um ato*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant’Anna*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.