



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ANDERSON POSSANI GONGORA

**LITERATURA ESPETACULAR E VIOLÊNCIA:
O TEATRO-FICÇÃO DE SÉRGIO SANT'ANNA**

ANDERSON POSSANI GONGORA

**LITERATURA ESPETACULAR E VIOLÊNCIA:
O TEATRO-FICÇÃO DE SÉRGIO SANT'ANNA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários – da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras (área de concentração: Estudos Literários).

Orientadora: Dr^a. Regina Helena Machado Aquino Corrêa

Londrina
2014

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

G638L Gongora, Anderson Possani.
Literatura espetacular e violência : o teatro-ficção de Sérgio Sant'Anna /
Anderson Possani Gongora. – Londrina, 2014.
265 f.

Orientador: Regina Helena Machado Aquino Corrêa.
Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro
de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras,
2014.
Inclui bibliografia.

1. Sant'Anna, Sérgio, 1941 – Teses. 2. Ficção brasileira – História e crítica –
Teses. 3. Violência na literatura – Teses. 4. Teatro (Literatura) – Teses. I. Corrêa,
Regina Helena Machado Aquino. II. Universidade Estadual de Londrina.
Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras.
III. Título.

CDU 869.0(81)-31-09

ANDERSON POSSANI GONGORA

**LITERATURA ESPETACULAR E VIOLÊNCIA: O TEATRO-FICÇÃO DE
SÉRGIO SANT'ANNA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários – da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras (área de concentração: Estudos Literários).

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Regina Helena Machado Aquino Corrêa
UEL – Londrina – PR

Prof^ª Dr^ª Rosani Úrsula Ketzner Umbach
UFSM – Santa Maria – RS

Prof^ª Dr^ª Renata Soares Junqueira
UNESP – Botucatu – SP

Prof. Dr. Alamir Aquino Corrêa
UEL – Londrina – PR

Prof^ª. Dr^ª. Sonia Aparecida Vido Pascolati
UEL – Londrina – PR

Londrina, 24 de abril de 2014.

A Deus, aos meus pais e irmãos,
à Katielly e a Pedro, pessoas que
muito amo.

AGRADECIMENTOS

À Professora Dr^a. Regina Helena Machado Aquino Corrêa – depto. LET/CCH/UEL – orientadora desta pesquisa, pela competência, dedicação e amizade.

À Universidade Estadual de Londrina (UEL) e ao Programa de Pós-Graduação em Letras – professores e funcionários – pelos ensinamentos e pela dedicação.

À Direção do Colégio Estadual Princesa Isabel, que soube compreender os momentos de ausência, organizando os horários de trabalho.

Aos professores participantes do exame de qualificação e defesa...

Aos meus pais, Joel e Leusa, pela oportunidade da vida, por compartilharem das minhas felicidades e angústias, pelas preocupações nas ausências, pela confiança e motivação.

Aos meus irmãos, Andresa e Elton, pelo companheirismo e incentivo.

Ao Pedro, meu filho, que com sua existência completa nossa felicidade.

À Katielly, minha esposa, companheira, melhor amiga, que suportou minhas ausências com paciência e compreensão. Por sua dedicação e incentivo.

“As crianças brincam com boneca, cavalinho de madeira ou pipa a fim de se familiarizar com as leis físicas do universo e com os atos que realizarão um dia. Da mesma forma, ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo.”

(ECO, 1994, p. 93)

“O teatro compartilha com a literatura a característica de não ilustrar, mas designar”.

(LEHMANN, 2007, p. 195)

“A totalidade do espetáculo é a ‘teatralização’ de todos os campos da vida social”.

(LEHMANN, 2007, p. 422)

“A eliminação da violência não se produz, os conflitos multiplicam-se e o perigo das reações em cadeia aumenta”.

(GIRARD, 1990, p. 55)

“Que distância há entre o homem e o homem? Entre o homem correto, o homem de todos os dias e o homem capaz de praticar um crime?”

(BRANDÃO, 1991, p. 123)

GONGORA, Anderson Possani. **Literatura espetacular e violência: o teatro-ficção de Sérgio Sant’Anna**. 2013. 265 f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

RESUMO

Sendo a obra literária capaz de recriar e questionar a realidade histórica por meio da ficção, esta tese objetiva analisar a temática da violência, sua representação e espetacularização ficcional em algumas obras de caráter híbrido do escritor contemporâneo Sérgio Sant’Anna. Como *corpus* de análise, as narrativas escolhidas foram: *Um romance de geração: teatro-ficção* (1980), *A tragédia brasileira: romance-teatro* (1987) e *Um crime delicado* (1997). No Brasil, a frustração de uma época contraditória, acentuada pela ditadura militar (1964 a 1984) levou a uma tentativa de compreensão das experiências vividas pela sociedade em suas diferentes instâncias: política, econômica, cultural, entre outras. No contexto de lutas populares e de radicalização ideológica, muitos escritores assumiram por tarefa o jogo que existe entre os destinos da nação e a reconstrução de uma subjetividade que aos poucos foi sendo esfacelada pela violência e pela chamada *sociedade do espetáculo*. Nesse movimento de contestação e de ressignificação do posicionamento social por meio da literatura, destaca-se a obra de Sérgio Sant’Anna por ter sido escrita sob ou sobre a ditadura. Nessa perspectiva, refletindo ainda que a cultura humana pode ser comparada a um jogo, em que há aproximações e (re)apropriações do conhecimento, e que o texto ficcional também é constituído por jogos narrativos entre o narrador, que pode se constituir como “eu” soberano mediante o “outro”, esta tese procura defender que alguns textos literários vão além das limitações de um realismo considerado brutal. Ela analisa o discurso que há nos textos selecionados pelo viés da temática da violência em sua manifestação física e/ou simbólica, na expectativa de verificar se a presença do “novo homem”, ou seja, o homem pós-ditadura militar, se confirma como ação condizente com seus anseios contemporâneos de liberdade. Analisa também como esse sujeito pode controlar suas paixões e instintos para que não caia no paradigma de homem violento. Outro fator relevante diz respeito ao estudo de como a violência é representada na obra de Sant’Anna em consonância com as outras artes, especialmente a arte dramática. Ao assumirem um caráter híbrido de representação que une literariedade e teatralidade, os textos de Sant’Anna proporcionam um interessante diálogo entre a Literatura e o Teatro. Esse fator torna-se, portanto, indispensável como mais uma proposta de representação dos dramas existenciais de personagens que se veem acuadas em tempos de opressão.

Palavras-chave: Literatura contemporânea. Teatro-ficção. Violência.

GONGORA, Anderson Possani. **Spectacular literature and violence: Sérgio Sant'Anna's theater-fiction**. 2013. 265 p. Thesis (Doctor Degree in Letters: Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

ABSTRACT

Since the literary work is able to recreate and question the historical reality through fiction, this thesis aims to analyze the theme of violence, its fictional representation and its spectacularization in some Sérgio Sant'Anna's works, a contemporary writer. As *corpus* of analysis, the narratives chosen were: *Um romance de geração: teatro-ficção* (1980), *A tragédia brasileira: romance-teatro* (1987) and *Um crime delicado* (1997). In Brazil, the frustration of a contradictory era, marked by the military dictatorship (1964-1984) led to an attempt to understand the experiences of the society in its different levels: political, economic, cultural, among others. In the context of popular struggles and ideological radicalization, many writers assumed the task of game that exists among the nation's destiny and the reconstruction of a subjectivity that was gradually being torn apart by violence and the *society of the spectacle*. In this protest movement and redefinition of the social positioning through literature, highlights the Sérgio Sant'Anna's work having been written under or over dictatorship. In this perspective, still reflecting that human culture can be compared to a game where there approaches and (re) appropriation of knowledge, and the fictional text also consists of narrative games between the narrator, who can be like "I" sovereign by the "other", this thesis seeks to defend that some literary texts go beyond the limitations of a brutal realism considered. It analyzes the discourse that is in texts selected by the bias of the theme of violence in its physical manifestation and / or symbolic, hoping to check the presence of the "new man", in other words, the post-man military dictatorship, is confirmed as action consistent with their expectations of contemporary freedom. It also examines how this subject can control his passions and instincts lest he fall in paradigm violent man. Another relevant factor concerns the study of how violence is represented in Sant'Anna's work in line with the other arts, especially drama. By taking a hybrid character representation that unite literariness and theatricality, the Sant'Anna's texts provide an interesting dialogue between literature and theatre. This factor becomes therefore essential as another proposal for representation characters' existential dramas who find themselves cornered in time of oppression.

Key-words: Contemporary literature. Theatre-fiction. Violence.

GONGORA, Anderson Possani. **Littérature spectaculaire et violence: le théâtre-fiction de Sérgio Sant'Anna**. 2013. 265 f. Thèse (Doctorat en Lettres: Études Littéraires) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

RESUMÉ

L'œuvre littéraire est capable de recréer et s'interroger sur la réalité historique par la fiction, donc cette thèse vise à analyser le thème de la violence, de sa représentation et son spectacle fictive dans certaines œuvres de l'écrivain contemporain Sérgio Sant'Anna. Les récits choisis en tant que *corpus* sont: *Um romance de geração: teatro-ficção* (1980), *A tragédia brasileira: romance-teatro* (1987) et *Um crime delicado* (1997). Au Brésil, la frustration d'une époque contradictoire, marquée par la dictature militaire (1964-1984) a conduit à une tentative de comprendre les expériences de la société dans ses différents niveaux: politique, économique, culturel, entre autres. Dans le contexte des luttes populaires et la radicalisation idéologique, de nombreux auteurs supposés de la tâche de jeu qui existe entre le destin de la nation et de la reconstruction d'une subjectivité qui a été progressivement déchirée par la violence et par l'appel de *la société spectaculaire*. Dans ce mouvement de protestation et la redéfinition du positionnement social par la littérature, le travail de Sérgio Sant'Anna avoir été écrit sur ou sous la dictature. Dans cette perspective, qui reflète encore que la culture humaine peut être comparée à un jeu où il s'approche et (ré) appropriation des connaissances, et le texte de fiction se compose également de jeux narratifs entre le narrateur, qui cette thèse vise à défendre que les textes littéraires vont au-delà des limites d'un réalisme brutal considéré. Elle analyse le discours qui est dans les textes sélectionnés par le biais du thème de la violence dans sa manifestation physique et / ou symbolique, dans l'espoir de contrôler la présence de "l'homme nouveau", c'est à dire la dictature militaire post-homme, est confirmé comme une action cohérente à leurs attentes de liberté contemporain. Elle examine également comment ce sujet peut contrôler ses passions et les instincts. Un autre facteur important concerne l'étude de la façon dont la violence est représentée dans les travaux de Sant'Anna en ligne avec les autres arts, notamment le théâtre. En prenant une représentation de caractère hybride qui unit la littérarité et la théâtralité, les textes de Sant'Anna offrent un dialogue intéressant entre la littérature et le théâtre. Ce facteur devient donc essentiel que l'autre proposition pour la représentation des drames existentiels de personnages qui se retrouvent coincés dans les temps d'oppression.

Mots-clés: Littérature contemporaine. Théâtre-fiction. Violence.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – A TEATRALIDADE NA LITERATURA DE SÉRGIO SANT’ANNA	19
1.1 A ESPETACULARIZAÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO	24
1.2 NARRATIVAS HÍBRIDAS: ROMANCE, ROMANCE-TEATRO E TEATRO-FICÇÃO	27
1.3 ARTE E CRIATIVIDADE NA ESCRITA FICCIONAL	39
1.4 O AUTOR-DIRETOR, O CRÍTICO TEATRAL E O PERSONAGEM-ATOR	46
1.5 LITERATURA DESDE SEMPRE	56
CAPÍTULO 2 – O SUJEITO CONTEMPORÂNEO E A SOCIEDADE ESPETACULAR	63
2.1 SOCIEDADE ESPETACULAR: EM QUE CONSISTE A PERSONALIDADE?	64
2.2 ESFACELAMENTO DA SUBJETIVIDADE: CONTRADIÇÕES E MELANCOLIAS	74
2.3 A IDENTIDADE EM QUESTÃO	95
CAPÍTULO 3 – VIOLÊNCIA ESPETACULAR E ANSEIOS CONTEMPORÂNEOS DE LIBERDADE	104
3.1 VIOLÊNCIA E IMAGEM COMO COADJUVANTES LITERÁRIOS	107
3.2 DIÁLOGOS PERTINENTES E BANALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA	119
3.3 RECONSTITUIÇÃO CRIMINAL E FRUSTRAÇÃO ESPETACULOSA	128
3.4 O PROLONGAMENTO DO “DESEPERO AGRADÁVEL”	141
CAPÍTULO 4 – JOGOS CÊNICOS PARA OBRA DE FICÇÃO: O ESPETÁCULO IMAGINÁRIO	152
4.1 DIÁLOGOS E JOGOS CÊNICOS NO TEATRO-FICÇÃO	154
4.2 CRIAÇÃO ARTÍSTICA: A LIBERDADE DE REPRESENTAR E DE SER REPRESENTADO	160
4.3 AGRURAS DE UM AUTOR-DIRETOR	168
4.4 “A CARICATURA DO CRÍTICO ENQUANTO VAMPIRO”	176
4.5 “UM ROMANCE DE GERAÇÃO” PARA SER ENCENADO?	178

CAPÍTULO 5 –FRAGMENTOS DE NARRATIVAS E VIDAS FRAGMENTADAS	185
5.1 A “NOVA VISIBILIDADE” E OS “SOFREDORES DE TODO TIPO”	185
5.2 IMPOTÊNCIA CRIATIVA: DE POLÍTICA <i>A ROCK AND ROLL</i> E PSICANÁLISE	193
5.3 UM SACRIFÍCIO, VÁRIAS NARRATIVAS	198
5.4 ARTE, REPRESENTAÇÃO E VAIDADE	212
CAPÍTULO 6 –A DITADURA MILITAR E A PUBLICIDADE DO SILÊNCIO	226
6.1 UM <i>NOVO HOMEM?</i> VIOLÊNCIA SIMBÓLICA E FICÇÃO	227
6.2 SERES MEDIÓCRES, PERSONAGENS ORDINÁRIAS.....	230
6.3 A CENSURA POLÍTICA E OS “ÓRFÃOS DA DITADURA”	237
6.4 A “EPOPEIA” DE SANTEIRO: UMA GERAÇÃO ENTRE A ERUDIÇÃO E A BOEMIA.....	247
CONSIDERAÇÕES FINAIS	252
REFERÊNCIAS	261

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, a literatura brasileira tem sido cada vez mais valorizada em termos acadêmicos. Essa afirmação parte da ideia de que há uma forte tendência à valorização de seu caráter estético de representação e da capacidade de ampliar o conhecimento da realidade histórica por meio da ficção. Entretanto, para compreender, para questionar e recriar a realidade, ou ainda as várias realidades que coexistem historicamente, o conhecimento de mundo e o senso crítico já não bastam por si mesmos, visto que a literatura exige de qualquer escritor o aprimoramento da sensibilidade e novas condições de escrita que também levem o leitor às mesmas circunstâncias a ele impostas: à capacidade de compreender, de questionar, de inovar suas leituras e de recriar literariamente a vida, o homem, a sociedade e os fatos.

O crescente processo de urbanização trouxe consigo novos e complexos problemas de ordem social que, direta ou indiretamente, afligem a todos os cidadãos do mundo. Diante de um passado frustrante e prevendo um futuro incerto, instala-se em muitas pessoas de diferentes comunidades um estado de desespero e melancolia. Para fugirem do caos cotidiano, muitos se refugiam na memória coletiva à procura de respostas que os convençam frente ao medo que sentem em relação à inexorabilidade dos acontecimentos. Sendo a realidade histórica o principal fator de incompreensão entre os diferentes sujeitos, passam a se acolher nas artes em geral ou especificamente na literatura como amparo de seus anseios e frustrações. A literatura, por sua amplitude ficcional e histórica, possui então, entre outras funções, o papel de orientar, formar e humanizar os indivíduos, possibilitando a eles melhor engajamento político-social.

No Brasil, especificamente, a frustração de uma época vivida recentemente, que foi a da ditadura militar, levou à tentativa de restabelecer uma continuidade entre as experiências das últimas décadas do século passado e a busca de um posicionamento para o novo século que se iniciaria. Nesse contexto, muitos escritores já assumiram por tarefa, desde aquela época, o jogo que existia entre os destinos da nação e a reconstrução de uma subjetividade que aos poucos foi sendo esfacelada pela violência. Para isso, eles foram atrás das conturbadas décadas de 1960 e 1970, auge das lutas populares e da radicalização ideológica do Estado. Como a literatura participa desse movimento em direção ao passado, surgiram no contexto literário brasileiro, pouco a pouco, narrativas dispostas a revê-lo, e, nesse caso, são revisitadas aquelas que foram escritas sob e sobre a ditadura.

Baseando-se no contexto anteriormente exposto, alguns questionamentos são relevantes para este trabalho de pesquisa, como por exemplo, saber que tipo de memória alguns desses textos produzem; que respostas dão às angústias produzidas pela pós-ditadura; como tudo

isso aconteceu, com quem aconteceu, entre outras indagações. Se o papel da memória social, que procura apurar os fatos e responsabilizar os culpados, é de suma importância para o reposicionamento da história, não é essa, pelo menos a princípio, a função da literatura. Por outro lado, o que nos permite continuar indagando sobre o passado é justamente a possibilidade de apontar para certos furos da memória, para estranhezas excluídas por esta, evidenciando, então, que a rememoração é um processo fundamentalmente inacabado. Assim, textos que durante a ditadura atravessaram o silêncio e subsistiram àquela realidade alienante, passam, juntamente a outros da pós-censura, a testemunhar acontecimentos e situações de forma memorial e restituidora.

Para melhor compreensão desse contexto de escrita literária ligada às condições históricas, precisamos também remontar ao século XIX. Como marco literário, tivemos, no Brasil, a publicação do romance *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852-53), de Manuel Antônio de Almeida. Essa obra, fruto do abandono dos ideais da sociedade de elites para a observação da sociedade liberal e democrática de massas, orienta-nos para o que se refletia no campo da cultura já naquela época; ou seja, ela foi a primeira a abrir caminhos para que muitos autores se preocupassem com o povo, com a massa humilde, do mesmo modo que autores anteriores a ela, afetivamente presos aos seus valores tradicionais, possuíam como tema básico de seus textos a burguesia.

Dessa maneira, publicado sob a forma de folhetins, o livro de Almeida diferiu em muitos aspectos dos romances publicados naquela época. Possuindo traços que anunciavam a literatura modernista do século vindouro, a obra também contrastou com os romances românticos de seu tempo por possuir como protagonista um herói malandro ou um “anti-herói”. Arelados a essa particularidade de construção do protagonista, dentre outros fatores, destacou-se ainda por apresentar um tipo de nacionalismo especial, principalmente por documentar traços específicos da sociedade brasileira do tempo do rei D. João VI, com todos os seus costumes, seus comportamentos e tipos sociais de uma camada de nível médio do povo, até então ignorada pela literatura, e pelo tom de crônica que dá leveza e aproxima sua linguagem direta da fala coloquial, irônica e próxima do estilo jornalístico.

No século XX, o caminho aberto pelo livro de Manuel Antônio de Almeida foi percorrido por inúmeros autores que escreveram tendo como base o contexto citadino e a ideia de um homem novo. Ao avaliarmos épocas ditatoriais, em que o homem fora esfacelado por uma violência extrema, precisamos levar em consideração não apenas a violência física em suas diversas formas de manifestações, mas também a que se dá no campo simbólico. A violência simbólica, além de coagir o indivíduo fisicamente, é a que se estrutura por meio de mecanismos

ideológicos a fim de garantir sua própria sustentação. Dessa maneira, quando a opressão do Estado segue vigorosamente para além do caráter instintivo da violência, as circunstâncias partem para o âmbito das relações de poder, correndo o risco de haver a legitimação de ações violentas em favor de interesses particulares.

Seguindo esse raciocínio, Ronaldo Lima Lins, em seu livro *Violência e Literatura* (1990), comenta sobre o surgimento de um novo homem: o homem violento. Segundo o autor, pode-se afirmar, sem exagero, que o *novo homem* cedeu lugar então ao homem violento, “um tipo que ‘luta contra todos os habitantes da cidade’ e que se destaca de seu antecessor pelo caráter cotidiano e onipresente de seu organismo” (LINS, 1990, p. 51). Para ele, “a humanidade tem sido, ao longo dos tempos, uma velha amiga da violência. O que particulariza agora, entretanto, é o deslocamento que esta última sofreu dos movimentos da história para o espaço diário do cenário urbano” (LINS, 1990, p. 51). Em relação à literatura, é preciso estudar essa problemática enquanto texto, não a tendo unicamente como pretexto. Abandonar um pouco o “lugar” ideológico leva a pensar na literatura como construtora de identidades; não necessariamente identidades reais, mas identidades fictícias por meio da verossimilhança. Assim, a prosa literária brasileira das últimas décadas, segundo Karl Erik Schøllhammer (2000) surge à procura de uma expressão mais adequada à complexidade da experiência advinda da transformação da estrutura socioeconômica e demográfica do país. Ainda para Schøllhammer (2000, p. 242), a literatura contemporânea se destaca porque “desenha uma nova imagem da realidade urbana: da cidade enquanto espaço simbólico e sociocultural (tentando superar as limitações de um realismo) ou materialista e documental”.

Partindo desse contexto, é importante lembrar que a esquerda brasileira dos anos 1960 possuía como meta a transformação do ser humano para a construção de um novo homem. A inspiração para esse autêntico homem estava na volta ao passado, idealizando-o como ainda não sendo contaminado pela sociedade capitalista. No entanto, os utópicos revolucionários daquela década não possuíam a pretensão de uma simples volta ao passado, mas, sobretudo, pensavam em um projeto modernizador para o país. Nesse caso, a lembrança do passado serviria como recurso para lutar pelo futuro. Em 2013, por exemplo, a atual Constituição Brasileira completou 25 anos, e, coincidentemente, também pudemos celebrar os 65 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos. Tendo os anos de 1980 sido construídos sob as novas esperanças de concretização da justiça social e da democracia no Brasil, após a saída de 20 anos de ditadura militar, os esforços se concentraram na produção de algo novo que, de fato, aproveitasse toda a experiência acumulada pela sociedade civil. Havia, na verdade, o intuito de,

nessa mobilização, pela democratização, disputar um novo projeto de sociedade que permitisse superar a tradicional “aliança por cima”, onde tudo muda para ficar igual.

Tendo por princípio essa realidade, penso na ressignificação desse posicionamento social pela literatura. Refletindo ainda que a cultura humana pode ser comparada a um jogo, em que há aproximações e (re)apropriações do conhecimento, e que o texto ficcional também é constituído por jogos narrativos entre o narrador, que pode se constituir como “eu” soberano mediante o “outro”, procuro justamente defender por meio desta tese que alguns textos literários vão além das limitações de um realismo considerado brutal. Análiso, ao longo do texto, o discurso de obras pós-64 pelo viés da temática da violência em sua manifestação física e/ou simbólica, na expectativa de verificar se a presença desse novo homem e sua nova maneira democrática de ver o mundo se confirma como ação condizente com seus anseios pós-modernos de liberdade. Análiso ainda como esse sujeito pode controlar suas paixões e instintos para que não caia no paradigma de homem violento. Outro fator relevante diz respeito ao estudo de como a violência é representada pela literatura brasileira em consonância com as outras artes, especialmente a arte dramática; se essas apenas fazem uso da temática e se destacam por seu caráter jornalístico, ou se as mesmas são vistas como suporte para o indizível em tempos de opressão. Assim, o intuito do trabalho não é o de extrapolar autores e romances factuais, também consagrados como livros autobiográficos de ex-guerrilheiros; não menosprezando tais obras pela exclusão, mas com a finalidade de analisar conscientemente outras que não fazem parte desse ciclo e que foram escritas nesse mesmo período, além de averiguar se seus valores estéticos, aprimoramentos temáticos e estruturais, dizem algo novo e como dizem.

Para a seleção do *corpus*, por se tratar da temática da violência, muitos autores contemporâneos se enquadrariam na proposta deste trabalho, visto que apresentam forte tendência à denominada “estética” realista. No entanto, esses foram deixados à parte devido à linha de investigação teórica escolhida para a pesquisa, cujo objetivo primeiro não é o de causar espanto pela leitura e análise de suas obras, mas o de estudar o homem em sua busca por uma nova concepção de “verdade”. Essa busca pode ser resumida na compreensão da realidade ou até mesmo no resgate de inúmeras “verdades” que, confusamente, se instalam em sua vida particular ou coletiva. Entre elas, figuram as religiosas, científicas, filosóficas, amorosas, entre outras. Dentre os autores que se destacaram ou destacam por suas publicações e prêmios, estão os “herdeiros” da grande arte de Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, como por exemplo, André Sant’Anna, Caio Fernando Abreu, Deonísio da Silva, Inácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, João Antonio, Luiz Ruffato, Luiz Vilela, Moacir Scliar, Pedro Nava e Sérgio Sant’Anna. Todavia,

optei por analisar dois romances e um romance-teatro de Sérgio Sant’Anna, escritor nascido em 1941, no Rio de Janeiro.

A fortuna crítica do autor dos últimos anos compõe-se de dezenas de artigos publicados em diferentes periódicos especializados em Letras, além de algumas dissertações e teses. Por ser considerado um contista de mancheia, quase todos os trabalhos partem da análise de seus contos no intuito de estudar as diferentes temáticas neles presentes, tais como a violência, a cultura cidadina e midiática, o poder, o erotismo, entre outros, ou ainda, aspectos mais voltados para a composição dos textos, como, por exemplo, o simulacro, o fragmento, a paródia.

Após algumas pesquisas feitas na Internet, além do meu trabalho dissertativo, intitulado “Uma representação contemporânea da violência em contos e novelas de Sérgio Sant’Anna”, orientado pela Professora Dr^a. Regina Helena Machado Aquino Corrêa, apresentado ao curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários (UEL) no ano de 2007, encontrei também a dissertação de Igor Ximenes Graciano (2008), a de Gleiser Mateus Ferreira Valério (2008), a de Julio Stéphanos Rosa Braz (2008) e a de Rodrigo de Lima Bento Mesquita (2010). Em nível de doutorado, encontrei apenas a tese de Ana Paula Teixeira Porto (2011), no entanto, ressalto que pode ser que haja outras concluídas ou em andamento, as quais desconheço.

Em seu trabalho dissertativo intitulado *O Gesto Literário em Três Atos*: a narrativa de Sérgio Sant’Anna, Graciano (2008) estuda o que chama de “gesto literário”, ou seja, como são compostos os textos do autor carioca, as dificuldades e implicações que permeiam a escrita inventiva. Mais próxima da temática da minha tese está a pesquisa de Valério (2008). Intitulado *Do romance ao teatro*: a teatralidade como recurso para a representação na obra de Sant’Anna (Dissertação em 1 prólogo, 4 atos e 1 epílogo), o trabalho volta-se para questões que se referem à “estética” da representação na literatura. Nele, como afirma no resumo, há uma preocupação em saber por que as obras santanianas se diferenciam tanto das de períodos anteriores. Para chegar a uma resposta, o autor discute conceitos como o de pós-modernidade e descentramentos da identidade nos textos considerados metaliterários.

A dissertação *Sobre as verdades da ficção*, de Rosa Braz (2008), propõe um debate entre os conceitos de *ficção* e *real* a partir da análise do sujeito como fundamento básico para se pensar a linguagem e a construção do conhecimento. Mesquita (2010), com o trabalho *Sentidos da violência em Sérgio Sant’Anna*, como anunciado no título, examina os vários sentidos da violência manifestados na obra do escritor. Porto (2011), em sua tese *Das estórias à história*: um olhar crítico-social em narrativas de Sérgio Sant’Anna estuda as relações entre seis narrativas santanianas e seus respectivos contextos de produção. Com isso, a autora faz um diálogo entre a História e a sociedade com o intuito de comprovar a seguinte hipótese: “na representação simbólica, as

estratégias estéticas usadas pelo escritor são desconstrutoras, isto é, pautam-se em uma linguagem com arranjos particulares para agenciar a formalização de questões temáticas vinculadas aos períodos de repressão histórico-social” (trecho do resumo).

Assim, com esse breve relato, creio que a minha tese, somada a esses trabalhos, contribuirá para que as obras de Sérgio Sant’Anna continuem em evidência na literatura brasileira contemporânea. Quem se interessa realmente por seus escritos, seja por seu caráter estilístico ou escolhas temáticas, seja pela necessidade de compreensão do real por meio da ficção, sempre ganha com a possibilidade de compreender melhor esse mundo paradoxal e caótico que nos circunda.

Em *Um romance de geração* (1980), considerada por Sérgio Sant’Anna uma obra de teatro-ficção, Carlos Santeiro, a personagem protagonista, também é escritor. Ele recebe em seu apartamento uma jornalista para entrevistá-lo; ela está interessada nos assuntos concernentes à literatura brasileira do período da ditadura e da pós-ditadura militar no Brasil. O que parece, a princípio, uma visita desagradável, torna-se um encontro memorável que Santeiro consegue transformar num ato teatral de notabilidade. Assim como nas demais obras escolhidas, nessa perceberemos como Sérgio Sant’Anna já se preocupava com os processos de criação literária e as possibilidades de representação dos textos ficcionais, aspectos que nos possibilitarão ainda discussões interessantes sobre as duas artes focalizadas: a literatura e o teatro.

No romance-teatro *A tragédia brasileira* (1987), amor e morte são temas coadjuvantes. Nele, Sant’Anna narra a história da morte da menina Jacira, por atropelamento. Roberto, o amante, descrito também como poeta “mórbido e romântico”, contracenava com sua “Virgem” num cerimonial (de mortos?) que é, na verdade, um espetáculo imaginário. O Autor-Diretor? Um coveiro. Entre um plano narrativo e outro, o texto vai desvendando ao leitor a atmosfera misteriosa de um sacrifício ritual em que a violência primária inaugura reflexões sobre a condição do ser entre a Poesia e a Morte. A análise do livro ainda leva em consideração os diversos impulsos que conduzem as personagens aos mais absurdos atos. Na tentativa de esclarecer alguns temas paradoxais do romance-teatro, como por exemplo, Amor e Morte, a teoria psicanalítica de Freud se faz necessária, pois no livro persiste não somente a temática da violação do corpo, como também a da alma. Além disso, a leitura consiste de um estudo sobre a estrutura da obra relacionada ao poder da criação artística e à capacidade do autor de evocar imagens que, inconscientemente, persistem na memória do leitor.

No romance *Um crime delicado* (1997), Sérgio Sant’Anna faz um emaranhado narrativo sobre a vida de Inês. Misteriosa, frágil e manca, ela acaba sendo vítima de um relacionamento ambíguo com o crítico de teatro Antônio Martins. Este, acusado por manter uma

relação suspeita com a moça, ao ser levado para o banco dos réus, reconstitui sua história na tentativa de incriminar outra pessoa, o artista plástico Vitório Brancatti, seu rival. Como num caleidoscópio, as imagens que remetem ao crime são sobrepostas para que o leitor finalmente chegue às suas próprias conclusões. Sendo a narrativa uma espécie de trama policial, o mistério é o liame que conduz Martins à sua própria crítica, tornando-a quase um ensaio sobre o próprio ato de escrever. Esse dilema “metaliterário” é o que permite também refletir sobre a arte e suas formas de representação, além, obviamente, de ressaltar o estranhamento recorrente em leitores mais conservadores quanto à recepção da obra literária contemporânea. Assim, o objetivo é o de analisar o percurso narrativo do livro tendo como foco o suposto crime cometido por seu narrador/personagem e as várias estratégias adotadas pelo autor para entender a vida e inovar seu processo criativo por meio da escrita.

A estrutura da tese está composta de seis capítulos, nos quais procuro fazer uma intersecção entre os trechos teóricos e as análises dos textos literários. Com essas análises, entretanto, há a pretensão de avaliar os diferentes contextos da violência em consonância com a realidade psicossocial, ou seja, a partir do *corpus*, avaliar os diferentes contextos narrativos de cada obra e a forma escolhida pelo autor para representar as últimas décadas do século XX.

O primeiro capítulo aborda uma proposta de aproximação e de representação entre a Literatura e o Teatro. Centrado no romance, no romance-teatro e na análise de espetáculos ditos imaginários, o estudo teórico das principais características desses textos narrativos leva em consideração suas inúmeras convergências e/ou divergências quanto à produção e recepção dos mesmos. Com isso, a dialética dos gêneros, as discussões sobre arte e criatividade na escrita ficcional também fazem parte, teórica e criticamente, dos tópicos propostos.

O segundo capítulo versa sobre as representações literárias e os anseios de liberdade de personagens que apresentam subjetividades esfaceladas, paradoxais, em um contexto de contradições e melancolias. Estuda ainda as congruências da personalidade do indivíduo contemporâneo em meio à sociedade espetacular.

O terceiro capítulo tem como foco o estudo da temática da violência, sua banalização e espetacularização nos textos de Sérgio Sant’Anna. Nele, há maior preocupação com os anseios de liberdade que acompanham o sujeito contemporâneo e suas reais necessidades frente à hostilidade do mundo. Para que haja compreensão dessa problemática, as imagens que os textos literários evocam são de grande importância para o entendimento do processo cênico e dialógico que acontece entre as personagens.

No quarto capítulo são estudadas algumas estratégias utilizadas por Sant'Anna na configuração de seus textos. Entre elas, destacam-se os jogos cênicos, a própria ideia de espetáculo imaginário, a “performatização” do texto escrito, os diálogos e os monólogos. Há, na verdade, uma tentativa de compreender o seu processo artístico de criação pelo viés da “liberdade” que o sujeito contemporâneo possui de representar e ser representado.

O quinto capítulo permite expandir as análises dos textos literários priorizando trechos que narram as vidas de personagens fragmentadas, sofredoras. Nele, a “nova visibilidade”, termo adotado por Tânia Pellegrini (1999) para o estudo da onipresença da mídia manipuladora na sociedade, condiz com as atribuições dadas aos “sofredores de todo tipo” (SANT'ANNA, 2005, p. 50) que compõem os textos de Sant'Anna. Ao longo dos tópicos, há também uma discussão sobre o processo criativo que envolve o artista enquanto sujeito dotado de sentimentos contraditórios, tais como, os envoltos de frustrações e impotência, e os que despertam a ironia, a vaidade e a arrogância.

O sexto capítulo se propõe a ampliar as discussões sobre o sujeito no contexto real e ficcional pós-64 pelo viés temático da violência simbólica. Analisa-o em consonância com o período final do regime militar e expande as discussões sobre o termo *geração*. Amplia ainda o estudo das personagens, aproximando-as da ideia do homem novo, ou seja, o que possui anseios de liberdade e vive cotidianamente tentando escapar das armadilhas psicossociais para não cair nos paradigmas de homem violento e/ou subjugado.

Por último, as considerações finais sobre as análises feitas têm por fundamento reflexões sobre o que Zygmunt Bauman (1998b), consagrado sociólogo polonês, define como tríplice princípio: liberdade, diferença e solidariedade. Assim, essa proposta versa ainda sobre a liberdade, tanto real quanto ficcional, no intuito de chegar a respostas para as seguintes controvérsias: em quais circunstâncias acaba a solidariedade? Quando e onde começa a convivência com a opressão? Tais questões contribuirão para se chegar a uma conclusão da tese que, ao longo de seu percurso, tem o propósito de esclarecer pontos relevantes que convergem para as temáticas da violência na literatura de Sérgio Sant'Anna. Outra especificidade diz respeito às obras que vinculam o fazer literário às condições de criação artística e à possibilidade de representação, real ou imaginária, de seus textos. Isso tudo corresponde, portanto, a priorizar o jogo que há entre a literatura, o teatro, a crítica, as artes em geral e, conseqüentemente, a vida representada.

CAPÍTULO 1

A TEATRALIDADE NA LITERATURA DE SÉRGIO SANT'ANNA

“De fato, meus personagens sempre são antes atores do que personagens. E sempre gostei de escrever minhas histórias como se elas se passassem num palco. Ou mesmo num teatro de marionetes.”

(SANT'ANNA, 1997, p. 307)

Na contemporaneidade, a larga manifestação de gêneros literários híbridos, fragmentados e com proximidades midiáticas, confirma o que podemos denominar, pelo menos para o âmbito deste trabalho, um novo ciclo literário na literatura brasileira a partir da segunda metade do Século XX. No livro *Ficção brasileira contemporânea* (2009), ao estudar esse *novo ciclo literário*, o teórico e crítico Karl Erik Schøllhammer menciona o filósofo italiano Giorgio Agamben que tentou, em 2008, responder à pergunta “O que é o contemporâneo?”. Para isso, segundo Schøllhammer, o filósofo recupera a leitura que Roland Barthes fez das “Considerações intempestivas”, de Nietzsche, e chega à conclusão de que o contemporâneo também é intempestivo. Essa conclusão possibilitou a Schøllhammer afirmar que

o verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente. O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 9).

Para criar um determinado ângulo, sendo possível expressar por meio dele o mundo atual, é preciso, primeiramente, compreender o que é ser contemporâneo. Pensar na literatura, especificamente, requer uma compreensão ampliada sobre os textos publicados e a situação do escritor frente à complexidade do mundo. Para Schøllhammer (2009), por exemplo, nem sempre a literatura chamada contemporânea será aquela que representa a atualidade. Por outro lado, isso também pode acontecer com certa constância, ou seja, nada impede que a representação da atualidade seja feita quando há “uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica.” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10). Assim, para ele, ao seguir esse raciocínio, ser contemporâneo “é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10).

Quanto ao escritor contemporâneo, essa condição de “ser capaz de se orientar no escuro” faz com que ele esteja “motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10). Ele é, de fato, um resistente em meio a um contexto mercadológico que a muitos oprime. Para Alfredo Bosi (2002, p. 250), por exemplo, “a literatura da era do cinema e, hoje, da televisão e dos meios eletrônicos dispensaria as mediações literárias tradicionais e nos lançaria diretamente no mundo das imagens suscitadoras de efeitos imediatos. Brutalmente, fulminantemente”. Ainda sobre isso, destaco a grande questão levantada por Bosi quanto à literatura contemporânea:

[...] será possível, nesta nossa era de cultura-para-massas, de indústria cultural generalizada, ou, se quiserem, nesta era de cultura-espetáculo, ignorar a vigência e o enraizamento pragmático dessa concepção de arte, palpável não só nas revistas de grande público, como também em um sem-número de livros de ficção que enchem as livrarias e que, por isso mesmo, continuamos a chamar, usando o termo mercadológico, de *best-sellers*? (BOSI, 2002, p. 251).

Como se fugindo à regra do contexto geral abordado até aqui, ainda que parcialmente inserido nele, está o escritor contemporâneo Sérgio Sant’Anna. Há, em suas obras, pelo menos do meu ponto de vista, certa urgência em se relacionar com a realidade histórica e ao mesmo tempo certa potência em captá-la na complexidade de seu presente. Se, para Bosi (2002, p. 251) “o brutalismo corrente na mídia entra na ficção contemporânea mediante uma concepção e uma prática hipermimética do texto”, há, por outro lado, uma tentativa de amenizar essa situação por meio de um refinamento temático que propicia uma reflexão mais apurada dos fatos narrados. Na era da “cultura-espetáculo”, da exacerbação da violência em suas múltiplas vertentes, convencer o leitor de que é possível trilhar caminhos diversos, que se opõem ao extremismo radical ou maniqueísmo exagerado, é o cerne que preenche o todo da literatura de Sant’Anna. Ainda que para isso lance mão das temáticas convencionais do mundo contemporâneo, ou seja, daquelas que permeiam a vida do homem cidadão, e do próprio “espetáculo” narrado para dar conta desse mundo contraditório, ele não cai, definitivamente, no paradigma de escritor brutalista ou mero continuísta dessa vertente expressiva.

Nascido em 1941, no Rio de Janeiro, Sant’Anna inicia sua carreira como escritor já na década de 1960. Seu livro de estreia, composto de sete contos, foi intitulado *O sobrevivente* (1969) e, a partir dele e dos demais livros de contos publicados posteriormente, sendo ao todo nove livros até o momento, o autor passa a se considerar, primeiramente, um contista. No entanto, suas incursões literárias em outros gêneros narrativos para além do conto e do romance tradicionais também o levaram ao que ele denomina romance-teatro ou teatro-ficção.

Esse gênero, por sua vez, merece atenção particular pela ambição e eficiência com que nele o autor explora a realidade brasileira contemporânea.

Como exemplo dessa inquietude do escritor em criar um mundo ficcional autêntico a partir da conturbada e complexa realidade social e histórica, vale a pena mencionar que sua obra completa não se resume apenas a narrativas longas ou curtas; a título de complementação, o escritor também publicou dois livros de poesia intitulados *Cirvo* (1980) e *Junk-Box* (1984). Entre suas publicações, figuram ainda os minicontos, que são narrativas curtíssimas e de excelente qualidade, como é o caso da publicação de “Romeu e Julieta”, em *Notas de Manfredo Rangel, Repórter (a respeito de Kramer)* (1973) e “Cenários”, em *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982). Ademais, duas narrativas longas escritas na década de 1970, pelas quais o autor se destaca por sua ousadia experimental, deixando já transparecer sua tendência ao hibridismo e à teatralidade, são publicadas: *Confissões de Ralfó (Uma autobiografia imaginária)* (1975) e *Simulacros* (romance) (1977).

Ao longo da década de 1980, com alguns prêmios literários conquistados por ocasião de livros de contos e novelas, Sant’Anna continuou seu projeto literário que culminou nos livros *Um crime delicado* (romance) (1997), editado pela Companhia das Letras, recebendo o Prêmio Jabuti 1998, na categoria de Melhor Romance e *O voo da madrugada* (contos e novelas) (2004). Por este último, entretanto, recebeu mais de uma premiação, sendo elas: Prêmio APCA 2003, categoria conto; Prêmio Jabuti 2004, categoria conto; e Prêmio Portugal Telecom 2004, 2º lugar, categoria geral. Entre os romances *Confissões de Ralfó (Uma autobiografia imaginária)* (1975), *Simulacros* (1977) e *Um crime delicado* (1997) também foram publicados *Um romance de geração: teatro-ficção* (1980) e *A tragédia brasileira: romance-teatro* (1987).

Recentemente, o autor também recebeu o Prêmio Clarice Lispector da Fundação Biblioteca Nacional pela obra *O livro de Praga: Narrativas de amor e arte* (contos, 2011), além da publicação de *Páginas sem glória* (dois contos e uma novela, 2012). Assim, além de se destacar como excelente contista ele coloca seus textos em evidência por seu caráter inovador. Para confirmação disso, temos a reedição pela Companhia das Letras em 2005 da obra *A tragédia brasileira: romance-teatro*, revista pelo autor, além de adaptações de algumas de suas obras para o cinema. *Um romance de geração*, por exemplo, foi roteirizado e levado para o cinema por David França Mendes e *Um crime delicado* também foi adaptado para o cinema, em 2005, pelo diretor Beto Brant.

Dentre as obras mencionadas, as três últimas são analisadas nesta tese com o intuito de complementar a pequena fortuna crítica sobre o escritor e sua obra, pois acredito que ele seja digno de ascensão no contexto literário contemporâneo para além da popularidade de

seus livros de contos. A qualidade inquestionável destes já fez dele um escritor conhecido nas últimas décadas, porém, as transformações sociais da época em que os textos escolhidos para análise foram escritos nos levam à demanda urgente que se estabelece e se perpetua no mundo contemporâneo: a de refletir sobre a escrita chamada espetacular numa sociedade em que a todo o momento se faz espetaculosa.

Ligado ao conceito de “literariedade” (termo proveniente do formalismo russo *literaturnost*), que diz respeito a algumas propriedades organizacionais da linguagem quanto à caracterização dos textos literários, encontramos em suas obras características que remetem diretamente ao conceito de teatralidade. Este, por sua vez, segundo Geneviève Jolly e Muriel Plana (2012, p. 178), “permite articular o *teatral* e o *não teatral*, uma vez que possibilita explicar um desejo de teatro por se realizar, esclarecendo o elo entre texto e representação, esta sendo definida como assunção do texto pelo corpo e pelo espaço cênico”.

Nesse sentido, os textos santanianos podem ser lidos também a partir de um “desejo de teatro por se realizar”, visto que, para os autores citados, o que estimula a realização teatral num texto e não em outro é, provavelmente, “uma linguagem, uma voz da escritura, suscitando a fala e o gesto” (JOLLY; PLANA, 2012, p. 178). Sobre a definição desse conceito, eles ainda acrescentam:

O termo “teatralidade” é formado a partir do adjetivo “teatral”, ligado à especificidade do teatro, a qual consiste em traçar em torno do objeto uma linha de demarcação atemporal. A lógica, aristotélica, é a de uma não contradição interna, evidenciando, e por exclusão, o que está fora do conjunto traçado: o que não é “teatral” em si. A teatralidade torna-se um *valor*, no sentido nietzschiano, uma generalização universalizante e dotada de uma genealogia na história da arte e das ideias – conservadorismo ou vanguarda projetando essa essência no passado e no futuro. [...] Considerando que o sufixo “-idade” compreende igualmente a ideia de potencialidade, o objeto define-se então por sua finalidade externa e seu devir: é teatro *o que quer e pode ser teatro*. Essa abordagem hegeliana e teleológica aceita, ao contrário da outra, o movimento e a contradição interna na história. Seja nostalgia de um modelo, sonho de uma essência, retraimento sobre uma especificidade, querer ou poder – desejo –, a teatralidade é falta de teatro. A modernidade concebe o teatro como falta, desejo e procura de teatro, em lugar de fazer do teatro uma arte definida e consumada (JOLLY; PLANA, 2012, pp. 178-179).

Dessa maneira, as realidades ficcionais criadas por Sérgio Sant’Anna nas obras selecionadas parecem extrapolar o contexto de estudos que evidenciam a existência de uma forte vertente realista na literatura brasileira ainda hoje. Apesar de representar em suas obras a conturbada realidade, presente também em obras de outros escritores, ele percorre uma nova vertente, ou seja, escolhe apaixonadamente a veia teatral. Com isso, seus romances-teatros diferem dos demais por mais essa estratégia artística que os tornam interessantes para leitura e

análise. Sua ansiedade criativa faz de seus textos uma potência em que a novidade se destaca como fator simultâneo à necessidade de crítica social. Isso, devido à tentativa de abordar, intempestivamente, o homem que se desfaz em meio às promessas de redenção ou libertação feitas pela complexa sociedade da qual participa. Sua eficiência estilística permite fugir, ainda que parcialmente, da estética brutal e desgastante do realismo chamado marginal. A subjetividade de cada uma de suas personagens deve ser compreendida no âmbito holístico de vivência e convivência em contextos diferenciados, porém, quase sempre movidos por uma mesma lógica ou ainda por lógicas semelhantes de atuações.

Schøllhammer (2009), ao fazer, no primeiro capítulo de seu livro, um “breve mapeamento das últimas gerações” de escritores brasileiros, aponta também que a principal inovação literária foi “a prosa que Alfredo Bosi (1975) batizou de *brutalismo*, iniciada por Rubem Fonseca, em 1963, com a antologia de contos *Os prisioneiros*” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 27). Ao citar os nomes de alguns escritores que deram continuidade a esse tipo de prosa, ou seja, que seguiram os passos de Fonseca e também do escritor paranaense Dalton Trevisan, o crítico menciona Sérgio Sant’Anna. Estando também esse escritor, segundo ele, entre os que desnudam a “cruza humana” até então inédita na literatura brasileira, pondera:

Além de constituir um elemento realista na literatura urbana, a exploração da violência e da realidade do crime alavancava a procura de renovação da prosa nacional. A cidade, sobretudo a vida marginal nos *bas-fonds*, oferecia uma nova e instigante paisagem para a revitalização do realismo literário, enquanto a violência por sua extrema irrepresentabilidade, desafiava os esforços poéticos dos escritores. Surgiu uma nova imagem literária da realidade social brasileira que, embora acompanhando as mudanças socioculturais, já não conseguia refletir a cidade como condição radicalmente nova para a experiência histórica (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 28).

Desse modo, essa “renovação da prosa nacional” acompanhada dessa “revitalização do realismo literário”, apontadas por Schøllhammer, é que também almejo destacar por meio das análises dos textos de Sérgio Sant’Anna. O “casamento” entre a literatura e o teatro, assim como também com as outras artes, propiciou novos e oportunos questionamentos sobre o fazer literário; agora não mais como representação ingênua de uma realidade qualquer saltada aos olhos, mas sim, apresentando um novo caráter: o de propiciar a revisão e transformação dessa mesma realidade por meio da leitura dos textos ficcionais sem deixar o leitor totalmente à deriva de novas e constantes frustrações.

1.1 A ESPETACULARIZAÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO

São muitos os métodos de investigação do espetáculo enquanto representação no palco. No entanto, a tentativa de encontrar um que se adeque às análises do que chamo de espetáculo literário, ou seja, do espetáculo enquanto texto ficcional, desperta alguns questionamentos mais perspicazes quanto à sua dialética criativa. Pensar na espetacularização da literatura contemporânea requer análise dos diversos elementos de um texto que o tornam teatral, como por exemplo, a especificidade de sua estrutura, abordagem temática e hibridização com outros gêneros textuais. Afinal, isso tudo poderia conduzir uma reflexão mais apurada da realidade? Somente a partir das imagens espetaculares, poderíamos chegar a uma conclusão mais precisa dos fatores socioeconômicos e culturais presentes no mesmo? O que seria, de fato, um espetáculo imaginário? Como quem o lê seria capaz de, somente por meio das palavras escritas e das imagens evocadas por ele, chegar próximo à compreensão de quem o assiste, caso ele fosse também encenado? Haveria diferentes compreensões entre o que se lê e o que se assiste?

Como se sabe, o espetáculo cênico é diferente do texto dramático ou da espetacularização que acontece na literatura. No plano da recepção, no entanto, a leitura dramática se aproxima, ou melhor, se constitui uma leitura literária. Para sua efetivação, são indispensáveis as reações conscientes e inconscientes por parte do leitor. Assim, as várias dimensões interpretativas, dependentes das inúmeras esferas do conhecimento, são importantes e funcionam como coadjuvantes para a análise de como o espetáculo imaginário vai sendo formado na mente do leitor.

Em *Drama em cena* (2010), Raymond Williams aborda as relações entre a literatura e o teatro. Nessa obra, suas contribuições elucidam tanto os aspectos composicionais do texto dramático quanto os relacionados às temáticas sociais. Dentre as preocupações do autor, destaca-se o estudo da relação entre o texto teatral e o espetáculo encenado, assim como o método de análise da obra escolhida. Para ele, texto e cena devem apresentar soluções técnicas progressivas que contribuam para a representação de uma sociedade em constante transformação. A partir da noção de “materialismo cultural” e do conceito de “estrutura de sentimento”, Williams extrapola seus estudos para além das características formais dos estilos que examina, como por exemplo, o naturalismo e o expressionismo. Em suas análises, os aspectos literários e cênicos contribuem para a compreensão do contexto cultural a partir do qual cada obra foi escrita, ou seja, evidencia que o leitor-espectador pode, simultânea e criticamente, contribuir para com o aprimoramento do espetáculo sem desconsiderar a peça escrita. Sobre esse aspecto, logo na introdução de seu texto, Williams pondera:

É preciso explicar o método de análise de cada obra escolhida. Podemos estudar uma peça escrita e formular uma conclusão sobre ela; a leitura a que chegarmos será crítica literária, ou terá a intenção de ser. Paralelamente, podemos estudar uma encenação e formular uma conclusão sobre ela; a leitura a que chegarmos será crítica teatral, ou terá a intenção de ser (WILLIAMS, 2010, p. 37).

Dessa maneira, o crítico expõe a necessidade de haver equilíbrio entre a crítica literária e a crítica teatral. No decorrer do processo de análise, as distintas visões concorrem para que, mediante uma possível representação da obra, não deixem de levar em consideração o desejo do autor do texto quanto à forma de a mesma ser conduzida. Assim, caso determinada peça seja encenada, é preciso considerar tanto a parte escrita quanto a representada, pois “é um avanço ter uma explicação literária de uma peça seguida por uma consideração de sua representação; ou uma explicação teatral de uma encenação precedida por uma explicação do texto que está sendo representado” (WILLIAMS, 2010, p. 37).

Como mais um gênero teatral, o romance-teatro também merece ser explorado a partir dessas duas visões de análise apresentadas por Williams. Assim como elas desencadeiam transformações na montagem dos espetáculos a serem encenados, de modo semelhante podem promover transformações na leitura feita pelo viés da compreensão e interpretação do texto ficcional. Como um gênero híbrido, a capacidade de análise do teatro-ficção pode ser ampliada de forma a enriquecer os sentidos tanto a partir dos aspectos literários quanto dramáticos. Com isso, a dinâmica social parece exigir dos leitores, novas e variadas práticas, principalmente as que estiverem atreladas à sensibilidade e ao poder de abstração imagética de suas experiências de leituras.

Em *O teatro épico*, Anatol Rosenfeld (2011, p. 16) também adverte que “a pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto”. Ou seja, para ele,

a maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo ou, contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunica. Nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo (ROSENFELD, 2011, p. 17).

Ao estudar a complicada teoria dos gêneros e as acepções dos termos “lírico”, “épico” e “dramático”, Rosenfeld esclarece o seguinte sobre os gêneros narrativo e dramático:

Se nos é contada uma estória (em verso ou prosa), sabemos que se trata de Épica, do gênero narrativo. Espécies deste gênero seriam, por exemplo, a epopeia, o romance, a novela, o conto. E se o texto se constituir principalmente de diálogos e se destinar a ser levado à cena por pessoas disfarçadas que atuam por meio de gestos e discursos no palco, saberemos que estamos diante de uma obra dramática (pertencente à Dramática). Neste gênero se integrariam, como espécies, por exemplo, a tragédia, a comédia, a farsa, a tragicomédia, etc. (ROSENFELD, 2011, pp. 17-18).

Sendo ainda, de acordo com o autor, todas as classificações, em certa medida, artificiais, “toda obra literária de certo gênero conterà, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos de outros gêneros” (ROSENFELD, 2011, p. 18). Mediante essa possibilidade, algumas obras de Sérgio Sant’Anna são híbridas por possuírem, em suas formas de representação e escolhas temáticas, um inquestionável e “forte caráter dramático” (ROSENFELD, 2011, p. 18).

Posteriormente ao lançamento de *Drama em cena*, de Raymond Williams, outro crítico de teatro que se demonstrou preocupado com os rumos do drama moderno foi Peter Szondi. Em sua obra *Teoria do drama moderno* (2011), ele faz a análise de onze dramaturgos e de um encenador, encadeando-os cronologicamente de 1880 a 1950. Sua inquietação maior, no entanto, não está apenas em organizar as obras no tempo, mas persiste em fazê-las interagir com a sociedade por meio de suas formas dramáticas. Ao estudar, respectivamente, as peças de autores como Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlink, Hauptmann, Piscator (encenador), Brecht, Brucknes, Pirandello, O’Neill, Wilder e Miller, destaca a necessidade de abordar o que ele chama de mundo inter-humano. Conceitua o drama como forma específica que marca as contradições entre a vida social e ao mesmo tempo passa por alterações exigidas por vertentes como o naturalismo e expressionismo. Para isso, faz uso da categoria clássica dos seguintes gêneros: o épico, a lírico e o dramático. Como afirma José Antônio Pasta Jr. na apresentação do livro, ele fez dessa categoria “três modos de ser atemporais ao homem” (PASTA JR, 2011, p. 10). Para Pasta Jr., a partir de estudiosos mais historicistas, como Hegel, Lukács, Walter Benjamim e Theodor W. Adorno, Szondi também analisa que “os conteúdos temáticos, advindos da vida social, não são, por oposição à forma artística, algo informe a que se daria forma: eles já constituem por seu turno, *enunciados*, isto é, são já formados” (PASTA JR, 2011, p. 10). Assim, segundo o próprio Szondi, ao estudar a concepção tradicional do drama a partir da dualidade ente forma e conteúdo, lemos:

Se a matéria tem origem na história, a forma preestabelecida lhe é indiferente e o drama nascido dessa união, seguindo esse esquema comum a toda teoria anterior a uma concepção histórica aparece como realização histórica de uma forma atemporal (SZONDI, 2011, p. 18).

Apesar, no entanto, dessa união entre forma e conteúdo ser manifesta, Szondi aponta a possibilidade de ambos entrarem em contradição:

Se no caso da correspondência entre forma e conteúdo, a temática do último se desenvolve como que no quadro do enunciado formal, como um conjunto de problemas situado no interior de algo não problemático, a contradição surge quando o enunciado fixo e não questionado da forma passa a ser posto em questão pelo conteúdo. É essa antinomia interna que torna historicamente problemática uma forma literária [...] (SZONDI, 2011, p. 20).

Levantada assim essa problemática, sua dedicação durante o livro se efetiva na tentativa de compreender os diversos textos dramáticos. Para isso, ele passa a designar a palavra “drama” como apenas mais uma que remeta à forma de literatura teatral, e a expressão “diálogo dramático” como “diálogo no interior do drama” (SZONDI, 2011, p. 21). Assim como ele, neste estudo, ao empregar as palavras “drama” e “diálogo dramático”, a emprego em seu sentido mais amplo, ou seja, abrangendo tudo o que é escrito para o palco. Nesse caso, o foco recai no romance-teatro como mais um gênero da literatura teatral.

1.2 NARRATIVAS HÍBRIDAS: ROMANCE, ROMANCE-TEATRO E TEATRO-FICÇÃO

Estabelecer normas e/ou padrões estéticos voltados à dialética dos gêneros textuais como condição propiciadora de arte a partir, principalmente, da esfera literária, nos leva a pensar, concomitantemente, na complexidade da sociedade da qual resultam as obras a serem lidas e estudadas. Mediante os diversos caminhos seguidos por inúmeros escritores contemporâneos, cada qual a seu modo, com sua vertente temática, seu próprio estilo, visão de mundo, entre outros fatores, temos a consciência de que o estudo de cada um deles requer cuidado para não sobrepor valores estéticos e julgamentos excessivos a este ou àquele de forma a menosprezar outros.

O respeito à singularidade de cada escolha artística, ao seguir um parâmetro de reflexão justa, pode evitar situações de simplificação teórico-interpretativa de uma determinada obra de arte. Dessa forma, faz-se necessário avaliar as condições de produção de uma obra literária em consonância com o contexto histórico-social do qual ela emerge, visto que a mecanicidade das produções em geral implica adequações estéticas de representação de acordo com a realidade vigente no momento de suas escritas.

As implicações sociais apreendidas de um texto literário, assim como o reflexo que ele produz dessa mesma sociedade que está sendo representada, requer análise mais atenta frente a diversos condicionamentos que levam determinado escritor a optar por um ou

outro gênero textual. Independentemente de sua escolha, a liberdade ficcional que ele possui, atrelada à criatividade na configuração do texto, fará com que a obra se concretize e represente a realidade visada da melhor forma possível. Com esse dinamismo pleno, surgem na contemporaneidade textos tão complexos quanto a complexidade das situações reais que neles estão sendo mimetizadas. Se a realidade ficcional é limitada pelo contexto da obra, pela visão do autor, pela escolha do gênero e pelo estilo de escrita, o plano da realidade externa, por outro lado, é complexo e ilimitado. Para Umberto Eco, por exemplo,

[...] os mundos ficcionais são parasitas do mundo real, porém são como feito “pequenos mundos” que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre (ECO, 1994, p. 91).

Dessa maneira, partindo do mundo real, o autor dispõe sua escrita de forma a contemplar o infinito no finito, o irregular no regular. Com isso, o conteúdo e a forma de um texto podem estar intrinsecamente ligados para dizer o que seria indizível de outra maneira. Como exemplo desse entrelaçamento entre conteúdo e forma, o livro *A tragédia brasileira: romance-teatro* (2005), de Sérgio Sant’Anna, publicado pela primeira vez em 1987, apresenta aspectos narrativos interessantes. Em seu início, antes mesmo de apresentar o sumário, o autor já esclarece:

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 (SANTANNA, 2005, p. 5).

Narrado em terceira pessoa, alternando romance, monólogo, roteiro cênico e ensaio, o livro apresenta uma personagem curiosa: o coveiro. Na verdade, ela é o próprio Autor-Diretor do Espetáculo Imaginário. Este, ao exercer sua função, faz uso de algumas técnicas comuns ao teatro: com uma pá, de hábito, faz soar três pancadas no chão e, logo em seguida, descerra lentamente as cortinas em meio a um jogo de luz e sombra. A partir de então, as imagens vão sendo “fabricadas” na cabeça do leitor, trazendo consigo reflexões caras a vários contextos, como por exemplo, o religioso, o filosófico, o artístico, entre outros.

Outra obra merecedora de uma análise mais atenta quanto às características composicionais é *Um romance de geração: teatro-ficção* (1980), nela o escritor Sérgio Sant’Anna cria um universo ficcional que propicia uma reflexão sobre o fazer literário atrelado à representação

teatral e à temática da ditadura militar instalada no país em 1964. Mesmo tendo a palavra “romance” explicitada no título, o livro possui uma estrutura nada convencional: trata-se de uma peça de teatro-ficção. Na verdade, ele constitui-se concomitantemente de um romance e de uma peça dramática, ou melhor, de um romance-teatro.

Para complementar o estudo sobre algumas características mais inovadoras na composição das obras de Sant’Anna, mantendo ainda um viés de teatralidade, temos o romance *Um crime delicado* (1997). Este, apesar de convencional, destaca-se na literatura brasileira contemporânea por sua temática e qualidade estética. Possuindo como foco o refinamento da violência no contexto citadino e sua abrangência também no meio artístico, o autor explora, a partir do ponto de vista do narrador, a circunstância ou a casualidade de um crime cometido contra o pudor. Tendo recebido o Prêmio Jabuti em 1988, foi publicado pela Companhia das Letras somente em 1997. Com várias reimpressões posteriores, também inspirou o filme “Crime Delicado” (drama, 2005), de Beto Brant. Entretanto, para além de sua vida mercadológica, de forma híbrida, a obra percorre os caminhos da literatura, do teatro, da crítica e das artes plásticas.

Assim como determinados romances ou mesmo determinadas peças teatrais, considerados “convencionais”, podem apresentar um prefácio ou um prólogo, *A tragédia brasileira* (2005) apresenta uma introdução intitulada “Abertura”. Esta, como necessária à boa compreensão do romance-teatro, introduz o leitor não somente à narrativa em si como também no cenário do espetáculo imaginário. Nela, para apresentação da que será a protagonista das cenas vindouras, o texto reproduz uma citação ou epitáfio. Contida numa lápide, pedra branca retangular que ilumina e vai sendo arrastada na linha horizontal do palco, essa citação nada mais é do que a inscrição tumular de uma jovem, morta ainda na adolescência: “Ao anjinho Jacira, a nossa saudade eterna – 1950-1962” (SANT’ANNA, 2005, p. 9).

Jacira fora vítima de um atropelamento aos doze anos enquanto pulava corda no meio de uma rua, no Botafogo. Sendo este bairro, desde há muito tempo, considerado um bairro nobre da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, torna-se também o cenário ficcional predominante que contrasta incontestavelmente com a tragédia a ser narrada, ou melhor, encenada imaginariamente. Esse contraste, que se estabelece entre as belezas naturais do local lembrado e a narrativa, no entanto, não evoca imagens e sentimentos simplesmente por fazer lembrar um dos principais cartões-postais do país, ou seja, a Enseada de Botafogo, com os morros do Pão de Açúcar e da Urca ao fundo, mas, principalmente, por representar ampla e figuradamente todo o contexto brasileiro. O que acontece no plano narrativo com as personagens criadas a partir da realidade local, como veremos durante a análise, para fazer jus ao próprio título do romance-teatro, de fato se estende a muitos cidadãos brasileiros.

Possuindo nome de origem indígena, *inseto que produz mel*, e idade também simbólica, doze anos, Jacira, enquanto viva, é ágil tanto física como mentalmente. No entanto, o contexto de doçura predito pelo nome, em partes, contradiz o que a espera no espetáculo de morte. Como “vítima inocente” de sua comunidade, a Virgem, assim também chamada, desencadeia após sua morte vários acontecimentos mórbidos, envoltos numa atmosfera de erotismo, sedução, amor e morte.

Sendo um texto de teatro-ficção, *Um romance de geração* (2009) possibilita também o estudo da violenta condição humana a partir de personagens que representam uma geração frustrada, pois são, no presente, vítimas de um contexto político opressor que não lhes deixa expectativas frente à vida futura. Preocupadas com os rumos da política brasileira, fazem da ação de escrever e, por extensão, do ato de representar, não apenas objetos de formação intelectual, acadêmica, mas por meio deles documentam uma época em que as incertezas e os questionamentos são maiores que as próprias chances de sobrevivência, visto que não há para elas garantias pautadas na ética e nos direitos humanos mais básicos.

O protagonista do romance, Carlos Santeiro (*Ele*, para indicação de falas), que também é escritor, reconhecido por publicar um livro de sucesso, recebe em seu apartamento uma jornalista (*Ela*) para entrevistá-lo. Interessada pelos assuntos concernentes à literatura brasileira do período da ditadura e da pós-ditadura militar no Brasil, o que a princípio parece uma visita desagradável, torna-se um encontro memorável em que Santeiro consegue transformá-lo num ato teatral de notabilidade.

O espaço da narrativa, onde a cena se desenrola, constitui-se de um pequeno apartamento situado em Copacabana. Sua descrição já nos permite traçar o perfil do morador: um sujeito jovem, solitário, em crise afetiva e literária.

CENÁRIO: Apartamento de quarto e sala, pequenos e conjugados, as portas do banheiro e cozinha também visíveis no corredor junto à entrada. Dentro do apartamento, a maior desordem: cama desarrumada, roupas e sapatos pelo chão, onde também se veem garrafas, copos, jornais, cinzeiros cheios etc. Perto de uma das paredes há várias almofadas e, mais ao centro, uma mesa com máquina de escrever e uma lâmpada de foco dirigido. Mas a maior parte do espaço é ocupada por uma estante cheia de livros (SANT’ANNA, 2009, p. 5).

Essa verdadeira desordem condiz com as ações que se seguem, já que as indicações ou demarcações para o início do teatro-ficção são feitas de forma bastante simples, mas peculiares:

O homem, aparentando uns trinta e cinco anos, está sentado numa velha poltrona, com um copo de bebida numa das mãos e a Revista do Jockey na outra. Sobre o braço da poltrona, um cinzeiro com um cigarro aceso, que de vez em quando o homem pega para fumar. Durante toda a peça, tanto o homem quanto a mulher fumarão nervosamente, em momentos que poderão ficar espontaneamente a critério dos atores.

A aparência do homem é desleixada, com a barba por fazer e usando camiseta, jeans, sandálias. No chão, ao lado da poltrona, está um rádio que transmite os preparativos para a largada de um páreo no Hipódromo da Gávea. O homem está atento ao rádio, quando a campainha toca. Ele deixa o copo e a revista no chão e, pegando o rádio e levando-o junto ao ouvido (o páreo está sendo realizado), vai atender à porta (SANT'ANNA, 2009, pp. 5-6).

Essa situação de retraimento de Carlos Santeiro condiz também com o que afirma Jean-Pierre Sarrazac (2006) sobre o espaçamento no drama moderno, especificamente nas primeiras peças de Adamov. Para ele, “o lugar doméstico converte-se num *man's land* metafísico que reflete o medo e a solidão ontológicos das personagens” (SARRAZAC, 2006, p. 86). Ou seja, um espaço que é, na verdade, o lugar que ampara Santeiro de sua crise interior.

Em outra circunstância, mas em situação semelhante, encontra-se Antônio Martins, o protagonista/narrador de *Um crime delicado* (1997). Por meio de um emaranhado narrativo, ele se declara um crítico de teatro. A escolha do ofício lhe permite conviver com pessoas do mundo artístico que o levam a viver intensamente sua carreira a ponto de se confundir com as circunstâncias promovidas por ela. Após conhecer Inês, contra a qual supostamente teria cometido um crime, passa a reconstituir sua história na tentativa de compreendê-la a fim de se justificar e incriminar outra pessoa, o artista plástico Vitório Brancatti, amigo da vítima.

Misteriosa, frágil e manca, Inês passa a despertar sentimentos ambíguos não somente em Antônio Martins, mas em todos aqueles que a cercam. Sendo o acusado o mesmo a narrar os fatos, Inês fica desprovida do privilégio de defesa perante os leitores. Nesse caso, estaria mesmo o narrador dizendo a verdade? Seria ele inocente? Existiria uma lógica quanto aos fatos? Como num caleidoscópio, as imagens que remetem ao crime são sobrepostas para que cada leitor finalmente chegue às suas próprias conclusões. Sendo a narrativa uma espécie de trama policial, assegura o mistério do suposto crime como liame que conduz Martins à sua própria crítica, tornando-a quase um ensaio sobre o próprio ato de escrever. Esse dilema “metaliterário” é o que permite também refletir sobre a arte e suas formas de representação, além, obviamente, de ressaltar o estranhamento recorrente em leitores mais conservadores quanto à recepção da obra literária contemporânea.

Ao encontrar Inês pela primeira vez num Café, Antônio Martins descreve o perfil dela e, após ter focado em suas características físicas, declara ter havido atração imediata pelo rosto da mulher: “Mas foi principalmente o rosto que me atraiu, os cabelos claros,

encaracolados, o que me fez pensar, talvez ajudado por duas doses de conhaque, numa princesa russa” (SANT’ANNA, 1997, p. 9). Essa atração, resultante também da atmosfera do ambiente, propício à intensificação da sensualidade, é uma característica típica dos lugares precisos frequentados pelo narrador no Rio de Janeiro: o bar Lamas, o cine Estação Botafogo e o largo do Machado. Como o próprio narrador declara, a atmosfera pode ter despertado nele a sensação mista de sensualidade e melancolia:

E devo reconhecer que seu olhar melancólico e sua solidão recatada, num café conhecido pela inquietação barulhenta – mas que naquele momento não estava cheio –, me seduziram, deixaram-me cheio de ideias como a da princesa russa, já que eu jantava e bebia sozinho (SANT’ANNA, 1997, p. 9).

Após a declaração, um tanto maliciosa, de que a imagem de Inês o teria deixado “cheio de ideias”, usa, desde o início, de astúcia narrativa para convencimento de sua futura absolvição. Tendo também declarado, já no segundo parágrafo do texto, sua atração pela mulher desde o princípio da visão, ou seja, atração por *aquilo* (palavra escrita em itálico sugerindo mistério), passa a narrar induzindo a ideia de que os próximos acontecimentos do livro, num primeiro plano narrativo, o implícito, já teriam previamente acontecido, por isso a convicção de suas declarações:

Nunca fui homem de olhares e muito menos abordagens ostensivas, que considero de mau gosto e uma agressão às mulheres sensíveis, entre as quais eu não hesitava em incluí-la. Mas as paredes e colunas do Café são espelhadas. E foi através desses espelhos, que refletem uns aos outros, que minha observação se deu, bastante discreta e oblíqua (SANT’ANNA, 1997, p. 9-10).

A obliquidade dos olhares percebida através do espelho, segundo Martins, passa a ser recíproca a partir do momento em que Inês também o vê. Não seria esse fator a chave para a cumplicidade estabelecida entre ambos? Entretanto, ao ver um homem, também desconhecido, aproximar-se da mesa da mulher, Martins paga a conta e se retira do café sem olhar para trás.

Partindo desses exemplos de narrativas, independente de sua vertente de escrita e/ou temática escolhida, para além da composição do enredo, escolha e posição do narrador, entre outros objetivos composicionais da maioria dos textos de Sant’Anna, figura, a meu ver, a necessidade de escrever sobre a realidade brasileira de forma a melhor representá-la em sua veraz plenitude sem perder aquilo que os tornam verdadeiramente literários. Isso é o que afirma também Schøllhammer (2009) ao mencionar outros escritores contemporâneos como Marçal Aquino, Marcelino Freire e Fernando Bonassi:

O que encontramos, sim, nesses novos autores, é a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos. Não se trata, portanto, de um realismo tradicional e ingênuo em busca da ilusão de realidade. Nem se trata, tampouco, de um realismo propriamente representativo; a diferença que mais salta aos olhos é que os novos “novos realistas” querem provocar efeitos de realidade por outros meios. [...] Diríamos, inicialmente, que o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora (SCHÖLLHAMMER, 2009, pp. 53-54).

Essa vontade ou projeto explícito, por parte de tais escritores mencionados, de retratar a realidade brasileira de que fala Schøllhammer, também nos remete novamente ao percurso literário transcorrido por Sérgio Sant’Anna desde a década de 1960. Em suas novelas, contos e minicontos, por exemplo, já se evidenciavam os indícios da preocupação com as novas possibilidades de representação mimética de uma realidade urbana injusta e totalmente caótica. No entanto, seu engajamento artístico-social e a paixão pelo teatro, assim como por outras artes e suas linguagens, aos pouco o levaram a extrapolar essa vertente mais convencional do texto literário.

Já na década de 1970, com o livro *Confissões de Ralfo (Uma autobiografia imaginária)*, publicado pela Editora Civilização Brasileira, em 1975, ele inicia sua incursão por outros gêneros literários, também chamados de híbridos. Entre os quais, destacam-se os romances *Simulacro* (1977), *Um romance de geração* (comédia dramática) (1981) e *A tragédia brasileira: romance teatro* (1987), sendo os dois primeiros publicados também pela Editora Civilização Brasileira e o último pela Editora Guanabara. Nessas obras, o questionamento da realidade se dá por meio de uma constante dramática na busca por representar enfaticamente uma geração desiludida, sem expectativas frente ao mundo e à vida.

Evidenciando as ações de personagens frágeis, que possuem suas subjetividades em suspense, esfaceladas, ele procurou dar sentido, ainda que fictício, aos anseios de sujeitos que vivem, ou melhor, apenas sobrevivem, em constante alerta numa sociedade que se manifesta cada vez mais em seus frangalhos, totalmente fracionada. Para ele, esse modo híbrido de narrar é uma condição assumida conscientemente. Suas obras são exemplos claros de que muitos textos contemporâneos são fruto do que já previram outros estudiosos em épocas passadas: novas e complexas situações sociais exigem mais criatividade por parte do escritor para melhor adequação quanto à temática a ser abordada, e que esta, se possível, esteja em consonância com a forma escolhida.

Como exemplo desse pressuposto, Georg Lukács (2000) ao escrever sobre o problema central da forma romanesca, nos informa, já no prefácio de sua obra *A teoria do romance*,

que foi do legado marxista, ou melhor, hegeliano, que teria originado a problemática estética do presente: “que, do ponto de vista histórico-filosófico, o desenvolvimento desemboca numa espécie de superação daqueles princípios estéticos que até ali haviam determinado o curso da arte” (LUKÁCS, 2000, p. 13). Assim é que, tendo o romance como gênero associado à era burguesa, levanta a problemática da arte no “mudo da prosa”. Essa expressão, usada pelo próprio Hegel, repetida por Lukács, é usada para designar esteticamente a situação na qual “a problemática da forma romanesca é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos” (LUKÁCS, 2000, p. 14). Assim, essa posição teórica alude à necessidade de que a compreensão da realidade social ou mesmo ficcional de uma determinada obra precisa condizer com a forma literária de maneira a refletir a complexidade do mundo vigente:

Eis por que a “prosa” da vida é nela um mero sintoma entre muitos outros, do fato de a realidade não constituir mais um terreno propício à arte; eis por que o acerto de contas artístico com as formas fechadas e totais que nascem de uma totalidade do ser integrada em si, com cada mundo das formas em si imanentemente perfeito, é o problema central da forma romanesca (LUKÁCS, 2000, p. 14).

Paradoxalmente, a ideia de totalidade, fundada em seus estudos marxistas, remete à concepção de um mundo homogêneo, ainda não fragmentado, mas que não condiz com o que vivemos no mundo atual. Meu objetivo, por exemplo, não está voltado para a leitura das obras literárias como se elas fossem apenas um retrato das condições socioeconômicas vigentes no momento da produção. Tal perspectiva teórica, mais voltada para a homogeneidade, se ainda persiste para alguns estudiosos, dever ser redimensionada assim como fez o próprio Lukács quanto aos conceitos épicos. Dessa maneira, a busca constante de atribuição de sentidos aos escritos literários, tanto pelo viés da realidade social quanto da ficcionalização dessa mesma realidade, é feita de forma a alcançar uma progressão infinita do homem, que é finito, em direção à sua própria moralidade.

Partindo desse contexto exposto, é válido pensar o teatro também seguindo a lógica do texto dramático-narrativo. Quanto a essa possibilidade, indago: como o romance, por exemplo, seria capaz de valer-se da vertente teatral e, enquanto texto ficcional mais denso, não ser descaracterizado como tal apesar de sua quase completa espetacularização? Para ser eficaz, uma possível resposta talvez não seja dada de forma direta, mas implícita e ao longo da análise do *corpus* selecionado.

A princípio, como constatação dessa vertente teatral explícita, temos o cenário descrito em *A tragédia brasileira: romance-teatro* (2005). Representado pela abertura do espetáculo no palco imaginário, ele é ficcionalmente mais restrito e se constitui nada mais que um cemitério.

Nele, o que seria uma simples cerimônia fúnebre para o sepultamento de Jacira é transformado num espetáculo de morte a ser conduzido minuciosamente por um pastor. As sensações advindas desse ambiente, por exemplo, estão “em geral associadas ao frio, como a solidão, o vácuo, o mármore de uma lápide, uma réstia de luz a trespassar uma profundidade negra” (SANT’ANNA, 2005, p. 10). A sonoplastia é produzida por um piano invisível que faz soar doze vezes gravemente a nota *sol*, despertando assim a consciências dos espectadores.

Após a descrição do cenário e o despertar para as sensações provocadas pelas notas musicais e pela luminosidade, entrarão em cena Jacira e Roberto, também identificado no texto como o Poeta. Ela “surgirá à tona primeiramente através do rosto, coberto por um véu tão negro que, a princípio, quase se confundirá, aos olhos de todos, com a escuridão” (SANT’ANNA, 2005, pp. 10-11). Ao cair o véu negro de Jacira, sua face ficará visível para a plateia e “mais do que uma inacreditável beleza irradiará luminosidade” (SANT’ANNA, 2005, p. 11). Na verdade, o responsável por iluminar o rosto da jovem será o Poeta, que se encontra no canto oposto com uma lanterna acesa atada à cabeça, tendo o foco dirigido para ela. Como o próprio narrador pondera, o fato de o mesmo aparecer com uma lanterna utilizada pelos trabalhadores de fundo de mina transforma-se numa metáfora cênica de que ele “é aquele que em primeiro lugar decifra, mergulha, (n)aquilo que ainda se encontra invisível para seus semelhantes” (SANT’ANNA, 2005, p. 11).

Desde o início do texto, como já foram destacados anteriormente, os objetos utilizados para a encenação do espetáculo não são casuais. A lápide branca, o véu negro e a lanterna acesa são muito significativos e remetem a conceitos estéticos capazes de, durante uma encenação real, contribuir para com a boa compreensão do espectador. Ao estudar, por exemplo, os signos no teatro, Anne Ubersfeld (2005, p. 10) pondera que “verbais ou não-verbais, os signos podem ser *índices* ou *sinais*: posso indicar ou sinalizar por meio da palavra ou de qualquer outro meio (o gesto etc.). Na ordem do tempo narrativo, a lápide branca serve como índice de morte e o véu negro, índice de luto. A lanterna acesa, por sua vez, é um sinal da presença humana no ambiente, ou ainda, de personagens no plano da representação. Sobre isso, Ubersfeld complementa:

No campo da representação, os signos, verbais ou não, são em princípio todos *sinais*, na medida em que são teoricamente todos *intencionais*; o que não os impede de serem também *índices* (de outra coisa que não de seu denotado principal); o que não impede a presença de uma multidão de signos índices que podem não ser considerados, voluntariamente, pelo encenador ou pelo ator, e que, no entanto, funcionam (UBERSFELD, 2005, p. 11).

Assim, conjugando o texto espetacular com as intenções literárias, o autor faz escolhas interessantes que funcionam como chaves de leitura, e estas, podem ainda contribuir para com a possível materialização das cenas dramáticas. Essa sistematização dos objetos auxilia ainda, de forma abstrata e às vezes inconscientemente, no encaminhamento global da narrativa, que aos poucos vai sendo encenada na mente do leitor-espectador. Ainda segundo a autora, no interior do sistema da representação, a acústica, ou seja, a voz, constitui a matéria de expressão própria do teatro, por isso,

Na representação, toda mensagem teatral requer, pois, para ser decodificada, uma multidão de códigos, o que permite ao teatro, aliás paradoxalmente, ser ouvido e entendido mesmo por aqueles que não dominam *todos* os códigos: pode-se entender uma peça sem entender as alusões nacionais ou locais, ou sem captar um código cultural complexo ou em desuso” (UBERSFELD, 2005, p. 12).

A encenação, por sua vez, ainda que imaginária, é levada a público em suas várias possibilidades artísticas de representação. Sem que haja um desmerecimento do texto escrito, ela é divulgada por meio de diferentes linguagens e códigos artísticos por apresentar características consideradas ubíquas tanto para a literatura como para o teatro e até para o cinema. Esse enriquecimento artístico-literário advindo de seus textos em geral, mas com especificidade dos textos mais inovadores, os considerados espetaculares, propicia uma reflexão sobre o poder que o espetáculo possui, atrelado às imagens, de nos fazer enxergar a verossimilhança do texto com o real para além da facilidade que cada gênero oferece.

Para apresentar o perfil de Jacira no contexto da representação, na “Abertura” o narrador já destaca:

Jacira acha-se agora de pé, ao lado de sua tumba e, semi-hipnotizados, estaremos diante de uma jovem vestida com uma túnica negra que deixa à mostra o tronco e os seios, de uma pequenez, brancura e firmeza tão resplandecentes que talvez tenha sido a partir daí – mas quem sabe? – que o território do Poeta e seu foco luminoso se terão tornado visíveis: sua silhueta magra, da qual se poderia dizer doentia ou ascética; a cadeira de balanço, mas dentro de um ambiente deslocado, esse que a circunda e que não faz lembrar nenhum aposento de uma casa, e antes parece pertencer a esse espaço aberto na noite onde se movimenta tão lentamente Jacira, não mais ao ritmo do pingar da nota *sol*, que já silenciou (SANT’ ANNA, 2005, p.11-12).

Dessa forma, entre as cruzes que fazem lembrar um cemitério, visíveis agora pela luminosidade, Jacira e Roberto, tanto no palco como na vida (ou seria na morte?), são atraídos como num Sistema “em torno dos quais gravitarão os elementos secundários do Espetáculo” (SANT’ANNA, 2005, p. 12).

O jogo ficcional que se estabelece em *Um romance de geração* (2009) também parte, como já analisado, de uma descrição minuciosa das personagens e do espaço onde atuam. Carlos Santeiro e a mulher “fumarão nervosamente” (SANT’ANNA, 2009, p. 6) durante o encontro. O copo de bebida, o cinzeiro, o cigarro aceso, a revista, o rádio e as aparências, principalmente do ator, são objetos simbólicos interessantes e propositais na constituição do cenário; eles remetem às várias crises do escritor, e, mais tarde, combinam com as frustrações da jornalista que chega com o intuito de entrevistá-lo. Na verdade, com o desenrolar cênico, fica-nos evidente a constância quanto à tentativa de aproximação e/ou separação mútua entre as personagens; apesar de elas viverem uma situação semelhante, deparam-se, a princípio, talvez pelo desconhecimento um do outro, com um clima de desconfiança e desconforto, como o descrito no momento de abrir a porta:

É uma mulher de uns trinta anos, vestida esportivamente, mas com cuidado: calça comprida, blusa, colar, uma bolsa de artesanato de bom acabamento, o rosto discretamente pintado etc. Cara a cara, eles hesitam entre o gesto de apenas se apertarem as mãos – pois nunca se encontraram – ou beijarem-se no rosto. Quando ela estende a mão para ele, ele já se aproximara do rosto dela para beijá-lo. Ele então recua o rosto e estende-lhe, por sua vez, a mão. Mas ela já retirara a sua, aproximando o rosto para também beijá-lo. Eles riem, aflitos e desajeitados, mas percebe-se que isso serviu para quebrar o formalismo do encontro. O que explicará a descontração, embora um pouco forçada, de ambos, logo a seguir. Desistindo de beijarem-se ou se darem as mãos, eles apenas levantam a palma da mão direita como cumprimento e dizem: “Oi” (SANT’ANNA, 2009, p. 6).

Dessa maneira é que se inicia a narrativa do romance teatro-ficção, peça restrita a um único ato. Sobre ela, o próprio Sérgio Sant’Anna, ao apresentar um comentário crítico no final da edição analisada, declara: “*Um romance de geração* seria, no projeto original, uma peça de três atos, que se limitou ao primeiro em razão da sua extensão e por formar, esse ato, em si, uma unidade”. (SANT’ANNA, 2009, p. 99). Essa unidade, já declarada pelo autor, é o que permite ler o texto dramático levando em consideração, para além do clássico diálogo entre as personagens, suas principais características ficcionais, ou seja, as que fundem aspectos literários e teatrais relevantes para a constituição do todo da obra. Assim, seu hibridismo é intencional e nos permite refletir sobre a condição do escritor que fica dividido entre as duas paixões artísticas: a literária e a teatral. Conseqüentemente, quais seriam suas intenções nos planos literários e teatrais, visto que isso é recorrente em sua obra? Para esta questão, o próprio autor revela a resposta em seu texto crítico: “[...] Felizmente, porém, neste país se costuma liberar em livro o que não se pode assistir nos palcos. E o que se torna uma arbitrariedade intolerável na vida real pode transformar-se numa hipótese atraente em termos de ficção”. (SANT’ANNA, 2009, p. 112).

Mediante essa resposta esclarecedora, resta-nos avaliar essa “arbitrariedade intolerável” (SANT’ANNA, 2009, p. 112) que se estabelece entre a realidade e a “atraente” ficcionalização. Ficcionalizar a realidade, independentemente do gênero textual escolhido, requer muita criatividade e estilo autêntico do literato. Em se tratando do texto dramático, para que ele exerça sua função mimética de representação, exige-se ainda mais criatividade por parte do escritor, pois seu texto será responsável, mesmo não sendo encenado de imediato, por recriar a realidade artística proposta em forma de um “espetáculo imaginário”. Na cabeça do leitor, por exemplo, deve haver a recomposição frequente dos elementos sugeridos pelo texto dramático para que ele chegue ao espetáculo pretendido pelo autor. Dessa maneira, as técnicas utilizadas para a escrita dos atos são de suma importância para essa recomposição por parte do leitor-espectador. Se no espetáculo encenado ele se depara com técnicas próprias para a sugestão de espaços, de tempos, de personagens, entre outros, no texto escrito os componentes da representação imaginária devem contribuir para o preenchimento dos “vazios” que toda a linguagem sugere.

Patrice Pavis (2008a), ao fazer um balanço do estado da pesquisa em relação à análise de espetáculos, destaca a importância do teatro como prática textual. Segundo ele, “os anos de 1960 e 1970 veem se desenvolver a análise estrutural da narração aplicada às áreas literárias e artísticas as mais diversas: conto, história em quadrinhos, filme, artes plásticas etc.” (PAVIS, 2008a, p. 6). Nesse contexto, o teatro, o texto e a encenação também são alvos de uma sistematização, de forma que os primeiros estudos daquela época se propuseram a verificar a hipótese de um signo teatral. Para ele “a semiologia da literatura e do teatro ocupa a cena como um meio de ultrapassar o impressionismo e o relativismo da crítica dita tradicional que se interessa, aliás, mais pelo texto que pela representação.” (PAVIS, 2008a, p. 8). Afirma ainda que, apesar da semiologia teatral se estabelecer como metodologia universitária dominante nos anos de 1970, com foco na encenação, constituindo sua própria linguagem como necessidade autônoma do teatro, “o texto está de volta, e sua volta foi notada: não se concebe mais o teatro unicamente como espaço espetacular, mas também – de novo, mesmo que de maneira bem diversa – como prática textual.” (PAVIS, 2008a, p. 8). Assim, essa condição exposta por Pavis nos admite continuar a análise das obras de Sérgio Sant’Anna centrado-nos no texto dramático como fator independente de sua representação.

1.3 ARTE E CRIATIVIDADE NA ESCRITA FICCIONAL

Teorizar sobre o gênero romance-teatro exige do pesquisador conhecimentos concernentes às duas grandes áreas de pesquisa sugeridas pelo próprio nome do gênero em seus radicais. A obviedade da palavra *romance-teatro*, por ser composta, remete à simultaneidade dos estudos literários e teatrais. Como artes distintas, mas ao mesmo tempo com a possibilidade de serem híbridas enquanto texto, elas se complementam sem perder cada uma a sua singularidade. Ora por meio da leitura da palavra escrita, ora na representação oral do texto, desenrolam-se as ações, por meio das cenas, para a efetivação do enredo. Seja no palco ou em qualquer outro espaço escolhido pelo elenco para a apresentação, ou ainda na mente do próprio leitor, que se entrega ao poder mimético daquilo que lê, o texto contribui para a materialização do espetáculo.

As incursões feitas em textos teóricos, tanto literários quanto teatrais, possibilitam-me focar em algumas discussões a partir do conceito de texto escrito e suas possibilidades de representação por meio da encenação. Como analiso textos que estão entre essas duas vertentes, pretendo ressaltar suas características dramáticas de forma a interagir dialeticamente com a sociedade contemporânea, tanto quanto aos aspectos objetivos das obras selecionadas, quanto aos aspectos subjetivos que, de alguma maneira, podem fugir ao leitor-espectador.

As formas composicionais dos romances-teatros ou textos de teatro-ficção não fogem das semelhanças com os textos puramente dramáticos, escritos para serem encenados. A dinâmica interna de cada um deles depende, em primeiro plano, da criatividade do autor-dramaturgo, de suas intenções para com o público e, em segundo, da familiaridade do público leitor com as características dramáticas e literárias, exercendo o poder de compreensão das imagens e planos ficcionais sugeridos pelo escritor. Assim, as ações e as decisões das personagens devem ser complementadas com a imaginação do espectador. Este, por sua vez, não deve estar alheio aos acontecimentos subjetivos impostos pelos diálogos ou monólogos, visto que ele ainda dispõe do auxílio do narrador e das rubricas, além, muitas vezes, dos comentários do próprio autor-diretor das peças. Como em quaisquer outros textos, as tensões e rupturas narrativas, o jogo entre autor-diretor e/ou leitor-espectador existem também com abundância.

Os efeitos desse modo híbrido de narrar faz com que o leitor encontre nos textos de Sérgio Sant'Anna metáforas interessantes que o permitem, por exemplo, identificar e comparar a personagem Jacira com “o poema”, ou seja, a “Musa” inspiradora do Poeta, o “Espectro” que acompanha Roberto, o amante:

E haverá sempre uma indagação sem resposta pairando sobre o espaço cênico: dá a luz o Poeta à sua obra, sua Musa, Jacira (o poema), ou seria o contrário: a Musa, ao fazer-se presente, ainda que enquanto Espectro, é quem desenharia um contorno nítido para o poeta, antes mera sombra, partículas não integradas no meio da noite negra, o Caos a preceder imediatamente o Verbo? (SANT'ANNA, 2005, p. 12).

Em cena, a garota, também nomeada a Virgem de Roberto, aproxima-se de seu “amado” e “toda crispada, deixa que ele a abrace e a beije entre os seios” (SANT'ANNA, 2005, p. 12), permitindo ao narrador concluir o trecho da “Abertura” com a seguinte explicação:

Tal contato faz com que se ilumine magicamente o restante do espaço cênico, o cenário, e também com que se realimentem as energias do Poeta e da Virgem. Afastam-se eles para se ocultar em suas respectivas *casas* e dá-se início ao cerimonial (de mortos?) que é este espetáculo: *A tragédia brasileira*. (SANT'ANNA, 2005, p. 12)

Assim como para Anatol Rosenfeld (2011, p. 21), “a pureza dramática de uma peça teatral não determina seu valor, quer como obra literária, quer como obra destinada à cena”, somente a hibridez dos textos de Sant'Anna também não garantiria o seu valor. Entretanto, como veremos ao longo desse percurso analítico, o modo híbrido de narrar, unindo literatura e teatro, permite que o autor tenha maior liberdade de expressão. Afirmando isso também a partir do seguinte:

O teatro, sabemos há muito, oferece a possibilidade de dizer o que não está em conformidade com o código cultural ou com a lógica social: o que é lógico ou moralmente impensável, ou socialmente escandaloso, o que deveria ser recuperado segundo procedimentos estritos, está no teatro em estado de liberdade, de justaposição contraditória. É por isso que o teatro pode designar o lugar das contradições não resolvidas (UBERSFELD, 2005, p. 27).

Nessa perspectiva, a intensidade dramática presente nos textos em estudo complementa simultaneamente as características narrativas. Neles, as forças e/ou pulsões presentes em torno das personagens seguem, ainda que virtualmente, a lógica da representação e, em muitos trechos, as ações e os diálogos dos “actantes” criam até mesmo certa ilusão e emparelhamento da realidade fictícia. O trabalho com a teatralização dos componentes narrativos, tais como o espaço, o tempo, etc., independentemente dos trechos dramáticos, nos quais predominam o diálogo, constitui também um processo autônomo e acabado de representação escrita. O que, a princípio, parece novo e caótico, aos poucos se configura em imagens que se repetem para a compreensão da totalidade textual. Nesse caso, a linguagem

artística teatral propõe ainda mais desafios e exigências para apreciação do enredo no ato da leitura.

Se, num romance convencional, a introdução dos elementos narrativos acontece no início do primeiro capítulo, em *A tragédia brasileira* (2005) isso se dá logo na “Abertura”. A partir dela, muito do que é apresentado está escrito em atos, cenas e rubricas. Desaparecendo o narrador, ainda que parcialmente, visto que ele “retorna” em muitos trechos do livro, a subjetividade presente na narrativa se mantém viva por meio das ações das personagens. “Emancipadas”, “compõem” livremente suas histórias como se o mecanismo dramático se movesse sozinho; no entanto, sabemos que, por não se tratar de uma obra dramática considerada “pura”, isso não acontece plenamente. Além do mais, no palco imaginário, os cenários tornam-se verdadeiros e diversificados ambientes, como se descritos minuciosamente pelo próprio narrador, e os tempos (presente/passado), podem variar de acordo com cada ato ou cena.

Em *Um romance de geração: teatro-ficção* (2009) a bebida será o liame narrativo para a descontração das personagens durante a entrevista. Sobre isso, por ocasião de uma rubrica, Sérgio Sant’Anna esclarece o seguinte em nota de rodapé: “como durante toda a peça os personagens vão continuar bebendo, os atores, quando não houver marcação expressa, poderão agir espontaneamente nesse sentido, improvisar” (SANT’ANNA, 2009, p. 8). De posse dessa liberdade enquanto ator-personagem, Santeiro passa então, teatralmente, a contar uma história de certo casal do Leme e a possibilidade da história desse casal ser escrita por um amigo dele, também teatrólogo. Assumindo o lugar do amigo diretor, ele explica como seria cada cena representada por esse casal.

ELE: (*sempre falando alto e empastado*) – Ou então um deles se tranca no banheiro. Vai haver também uns diálogos assim, com uma porta entre os dois. A simbologia é evidente. A comunicação com um obstáculo no meio: a porta, a parede. Apesar da extrema proximidade física (*ele se aproxima dela, ainda falando alto*) que se tem num apartamento desses. Ou melhor: a proximidade física é inversamente proporcional à comunicação. É uma espécie de teorema. Você já reparou como a gente se entende bem com as pessoas por carta? Quer dizer, há a distância, o papel, as palavras que se escolhem com mais cuidado. Esse amigo meu até escreve umas matérias lá no banheiro. O cara é coleguinha seu, é jornalista... E ela também (SANT’ANNA, 2009, p. 9).

Entre entendimentos e desentendimentos “reais”, Santeiro passa ainda a dramatizar cenas improvisadas e confusas, semelhantes às vivenciadas pelo suposto casal do Leme. Diante do alongamento e espontaneidade das ações, a entrevistadora, também personagem e ao mesmo tempo atriz, visto que ficcionalmente se encontram no palco, entra no jogo

interlocutório, deixando-se levar pelo tom meio gritado das falas, “como no teatro” (SANT’ANNA, 2009, p. 10).

Dessa maneira, os embates de caráter intersubjetivos e também os chamados embates intratextuais são os principais fatores que trazem a riqueza para o texto. Assim como um romance tradicional exige do leitor comprometido o preenchimento de suas lacunas por meio da compreensão, da interpretação, do conhecimento de mundo e da intertextualidade, por mais linear ou inovador que seja um romance-teatro, por mais que apresente um enredo claro, ele exigirá, até mesmo por consequência de sua complexidade híbrida, tais comprometerimentos por parte de seu leitor-espectador-imaginário.

Os dramas existenciais e os dramas sociais também fazem parte de um texto de teatro-ficção. As condições sociais e político-econômicas, os fatores de ordem psíquica, enfim, os conflitos gerais que afligem e tipificam personagens ficcionais nos textos literários tradicionais, em geral, são os mesmos que tipificam as personagens dos textos dramáticos. Com isso, as tentativas de representação literária e teatral de forma conjunta se dão por meio da construção dos textos e da conciliação de novos conteúdos e temáticas. Elas ainda ampliam as experiências culturais do leitor e o enriquecem com novas experiências de leitura, ou seja, a fusão dos princípios literários e dramáticos funciona como mais um fator de aprimoramento de sua inteligência afetivo-cognitiva.

Dentre as inúmeras experiências de leitura para o aprimoramento de sua inteligência e ampliação de visão de mundo, o leitor-espectador conta com a contribuição de efeitos paradoxais e ambíguos. Se há no texto santanianos algumas confluências, há também oposições interessantes, como a que evidencia no espetáculo de morte de Jacira, a morbidez e o lirismo. A princípio, o que se manifesta no cenário não condiz com o início da Cena 1, intitulada “O atropelamento”. Paradoxalmente, entre barulho e silêncio, em tom um tanto lírico, a cena assim vai sendo descrita:

Fim de tarde, cantar de cigarras, grupo de crianças pré-adolescentes soltando bolhas de sabão, no meio de outros jogos infantis como a amarelinha, brincadeiras de roda ou com bonecas, onde se revela, veladamente, uma sensualidade infantil, dentro, porém, de um silêncio (de mortos?) (SANT’ANNA, 2005, p. 19).

Essa aparente tranquilidade crepuscular antecipa a tragédia que desencadeia todo o espetáculo. A expressão entre parênteses (de mortos?) ao longo do texto vai sendo repetida, lembrando constantemente o contexto mórbido da narrativa. Somente quando as crianças se dispersam é que aparece de repente “Jacira, vestidinho curto, que surge do portão de

sua casa para pular corda, solitariamente, na rua” (SANT’ANNA, 2005, p. 19). O advérbio “solitariamente” já revela parte da personalidade da menina, pois não brinca com as outras crianças, mas sozinha. Nesse momento é que entra em cena Roberto, “voyeur oculto”, ao mesmo tempo em que um coro distante de crianças faz soar a cantiga de roda “*Nesta rua, nesta rua tem um bosque. Que se chama, que se chama solidão. Dentro dele, dentro dele mora um anjo. Que roubou, que roubou meu coração*” (SANT’ANNA, 2005, p. 19).

O momento, a cantiga, o perfume do jasmim que exala, ou seja, todas as impressões sensoriais de Roberto são confundidas com as impressões dos próprios espectadores; estes têm, por sua vez, a sensação de serem eles mesmos a própria personagem em seu enlevo voyeurístico, confundindo-se também com ele:

E “sermos Roberto” é principalmente colar nossos olhos à fresta da janela para ver Jacira, o vestido esvoaçante mostrando as coxas branquíssimas, e ouvir, ao longe, como se entoada dentro de um subterrâneo escondido ou, talvez, dentro dos porões mais fundos de nós mesmos, nossa memória, a canção: “*Nesta rua, tem um bosque. Que se chama, que se chama solidão...*” (SANT’ANNA, 2005, p. 20).

Dessa forma, a memória despertada pelas impressões do Poeta produz no espectador um laço de autêntica subjetividade. Psicanaliticamente, essa subjetividade pode até remeter a uma identidade universal, visto que é papel, tanto da literatura quanto do teatro, despertar no leitor-espectador sua sensibilidade, aprimorando-a continuamente a cada leitura ou apresentação. João Augusto Frayze-Pereira, no artigo “Acrobacias da identidade: o artista e seus duplos na modernidade”, a partir de leituras de Baudelaire e Starobinski, ressalta

que a literatura cria é um clima de sensibilidade, um novo olhar com relação a certos espetáculos, até então despercebidos. O que a literatura faz não é oferecer aos pintores matéria a pintar – como ocorria à pintura clássica ilustrar as narrativas – mas poetizar imagens, dotá-las de um valor alegórico, mas que serão captadas *in vivo* (FRAYZE-PEREIRA, 1997, p. 68).

Jacira, com sua inocência e graça de adolescente, desperta em Roberto o erotismo. O momento em cena também desvela aos espectadores suas próprias sensações eróticas, ocultas até então. O ato de pular cordas de Jacira pode fixar como mais uma dentre as projeções de imagens que persistem nas cabeças dos que a veem. A cena, um tanto alegórica, traz consigo o conceito de androginia que, segundo Frayze-Pereira (1997), está ligado à arte do acrobata que busca a perfeição no ato corporal que realiza:

Com efeito, esse tema da androginia ligado à acrobacia, da leveza graciosa ligada ao esforço viril muscular, leva a uma complexa elaboração que resulta na associação simbólica entre a mulher e o mal. Figuras encontradas nos picadeiros servirão aos escritores e poetas como matéria para uma reflexão sobre o corpo feminino e a virilidade que oculta (FRAYZE-PEREIRA, 1997, p. 71).

Seria Jacira realmente uma personagem ingênua, representante da inocência? Ou seria ela aos olhos de Roberto e dos espectadores uma personificação do pecado e do mal? Ocultaria em seu frágil corpo de adolescente essa virilidade mencionada por Frayze? O fato de o narrador anunciar, no início da cena, que nela se revela, ainda que “veladamente”, uma “sensibilidade infantil” dentro de um “silêncio (de mortos?)” é que nos permite interrogar isso. Outro fator interessante é que a imagem pitoresca da garota que pula cordas está sendo acompanhada também por outra personagem oculta: o Negro. Este surge num terreno baldio, coberto de mato e de plástico, exatamente no momento em que um cão uiva, uma única vez, e na abóbada do palco surge como iluminação uma lua pálida, cheia de traçado de crateras que, lançando repentinamente uma claridade de gás de neon, descrita como fantasmagórica, ilumina a cena:

Tanto ele como Roberto, de seus respectivos pontos observam fascinados a figura da menina a atravessar a fronteira da infância para a adolescência, tornando-se os gestos dela, progressiva e veladamente, mais lânguidos e sensuais, enquanto as pontinhas incipientes dos seios parecem querer furar, arfantes, o vestido (SANT’ANNA, 2005, p. 20).

Segundo o narrador, o momento contemplativo é seguido também de uma transformação que antecipa, de forma alucinatória, a tragédia, pois como signo de transformação “uma gota vermelha se espalha pelo vestidinho de Jacira” (SANT’ANNA, 2005, p. 20). A mácula no vestido, além de anunciar uma nova fase na vida da adolescente, pode remeter à mácula daquele momento, visto que está prestes a acontecer o acidente que a levará à morte.

Para marcar a forte emoção do momento, ouve-se, abafadamente, o soar de uma percussão que acentua o ritmo dos corações acelerados de Roberto e do Negro. Logo em seguida, ouve-se também o ronco de um carro. No ápice da cena, perplexa e hipnotizada diante do veículo que se aproxima velozmente, a menina não consegue correr. Ela ainda percebe nesse momento o olhar de Roberto, mas paralisada e ao mesmo tempo fascinada, talvez pela visão de seu “amante”, por mais que ouça o ruído do motor cada vez mais próximo, o soar da buzina por três vezes e o piscar dos faróis, não se mobiliza, possibilitando assim, a fatalidade:

Ergue-se o Negro no terreno baldio, com movimentos que tanto traduzem o desejo de trazer Jacira para si, como de afastá-la, presumivelmente por causa do perigo representado pelo carro. A menina assusta-se, mas não consegue fugir, hipnotizada, como num desses sonhos em que se quer correr mas as pernas não obedecem.

A luz, presumivelmente do farol, atinge uma súbita intensidade. Ranger de freios, uma dissonância sonora, o atropelamento, uma exclamação no quarto de Roberto: – Jacira!!!

Como se emitidos pelo rádio do carro, acordes da Ave-Maria, a significarem tanto as seis horas da tarde, o crepúsculo, como a agonia da Virgem (SANT’ANNA, 2005, p. 21).

Os acordes emitidos pelo rádio do carro se intensificam para logo em seguida silenciarem, e, “na abóbada do espaço cênico surgiu uma estrela de grande magnitude” (SANT’ANNA, 2005, p. 20). Assim, conclui-se a primeira cena do romance-teatro. A estrela de grande magnitude é a que, a partir de então, guiará todas as demais cenas até o final do texto. Logo após o atropelamento de Jacira, outros acontecimentos advêm dele, e, quanto ao tempo da narrativa, permanece o presente, ou seja, sempre o tempo do espetáculo.

Como para testar a paciência do leitor, outra característica que se destaca nos textos de Sant’Anna é a irreverência dialógica. No texto em que Santeiro atua enquanto personagem e ator, essa característica não somente será aproveitada por ele e sua interlocutora ao representarem o casal do Leme como também fará parte de suas falas “reais” no palco imaginado por eles. Já no palco considerado real, ou seja, no palco que se faz ficcional para o leitor-espectador da peça, confundem-se não duas, mas três personagens femininas, apresentadas por Santeiro como possibilidade dialógica e intertextualidade biográfica. Mediante a confusão que se estabelece nesse palco real em relação à discussão do casal que está sendo representado de maneira improvisada, o ator afirma que o público iria embora aos pouco à medida que tal discussão se tornasse intolerável. Para o leitor, essa ideia de colocar em xeque a reação do público torna-se ainda mais notória frente à seguinte observação, apresentada por escrito pelo dramaturgo: “*Obs: Nesse momento, a critério da direção, alguém previamente colocado na plateia poderia levantar-se e deixar o teatro. Mas isso deveria se fazer de modo não ostensivo. Pedindo licença baixinho, timidamente etc. E também não poderia ocorrer todas as noites*” (SANT’ANNA, 2009, p. 13). Tendo esse trecho como ruptura necessária ao esclarecimento do que está sendo proposto para a representação, lemos, como recurso metateatral, o final do diálogo entre os atores, capaz de exemplificar com mais propriedade a complexidade do texto de Sant’Anna:

ELE: – Alguns não aguentariam nem o princípio. Talvez porque aquela discussão dissesse muito a respeito deles mesmos. Mas outras pessoas ficariam por horas, talvez porque houvessem pago um preço exagerado pelo ingresso. E o caso é que o meu amigo não encontrou quem se dispusesse a produzir a peça. Haveria o problema das horas extras dos empregados do teatro etc. Poderia haver até greves. Mas como eu estava dizendo, as três disseram exatamente a mesma coisa.

ELA: (*meio nervosa outra vez*) – Quer me gozar? Que três, não eram duas? A mulher do teu amigo e a mulher do teu amigo na peça do teu outro amigo?

ELE: – Correto. Elas duas e agora você aqui. Como se nós também fôssemos um casal. Não apenas um casal, mas um casal dentro do palco (SANT’ANNA, 2009, pp. 13-14).

A partir desse momento, a jornalista perde a paciência e, ameaçando sair do apartamento de Santeiro sem concluir o trabalho planejado, passa a falar num tom autoritário, afirmando que, de todos os entrevistados no dia a dia, o pior perfil é o dos artistas, por apresentarem sempre “o ar de inteligência, de genialidade, como se fossem uma raça superior” (SANT’ANNA, 2009, p. 15). Sob essas ameaças, Santeiro inverte os papéis já premeditados, convertendo-se de entrevistado a entrevistador.

A entrevista invertida passa então de assuntos banais a assuntos que discutem a própria condição da arte e, em especial, a condição da literatura e do próprio teatro. Nesse ponto, o livro de Sant’Anna também se aproxima da concepção de obra de arte de Pirandello. Na segunda parte do ensaio “O humorismo”, intitulada “Essência, caracteres e matéria do humorismo” o autor reafirma, por exemplo, que “a obra de arte é criada pelo livre movimento da vida interior que organiza as ideias e as imagens em uma forma harmoniosa cujos elementos todos têm correspondência entre si e com a ideia mãe que as coordena” (PIRANDELLO, 1999, p. 146).

1.4 O AUTOR-DIRETOR, O CRÍTICO TEATRAL E O PERSONAGEM-ATOR

O Segundo Ato do romance-teatro *A tragédia brasileira* (2005) de Sérgio Sant’Anna tem por condição de escrita a própria representação teatral. Tendo em vista a encenação do episódio do atropelamento de Jacira, o Autor-Diretor assume o andamento dos trabalhos a ponto de controlar minimamente cada atuação dos atores no palco. Como mais uma personagem ficcional, ele permite refazer a análise do espetáculo imaginário a partir de seu próprio ponto de vista, que, na verdade, pode ser o ponto de vista do profissional das artes cênicas ou até mesmo do leitor que o acompanha ao longo do texto.

Para direcionar reflexivamente o olhar dos espectadores para o palco imaginário, a atuação das personagens representadas não basta. Por isso, as astúcias do Autor-

Diretor nos fazem pensar não somente como espectadores, mas ainda como coadjuvantes no processo de apropriação do enredo, ou seja, da história a ser narrada e/ou representada. A propósito, lembro ainda que, no caso desse tipo de narrativa, a teatralidade é sempre virtual e relativa, pois como também pondera Ubersfeld (2005, p. 33), “a única teatralidade concreta é a da representação; consequência: nada impede de ‘fazer teatro’ de tudo, na medida em que a mesma pluralidade de modelos actanciais pode ser encontrada em textos romanescos ou até mesmo poéticos”.

“No camarim”, título da Cena 1, encontramos-nos diante de um simulacro de texto onde contracenam o Autor-Diretor e a Atriz que fará o papel de Jacira. Como personagem e condutor do espetáculo, o próprio Autor-Diretor não consegue fugir ao caráter de improvisação que acompanha, por exemplo, a trajetória do teatro. Além disso, ele colabora para a compreensão de que todo texto, ao se propor encenar, por seu caráter dialógico e espetacular, ainda que ele seja apenas escrito, requer uma leitura atenta, uma interpretação e sensibilidade aguçada. Sensibilidade essa que pode ser considerada única do ponto de vista de cada um, mas variável de diretor para diretor e de leitor para leitor, pois as impressões sobre a obra é que permitem consolidar o que se pretende representar no palco.

As impressões que o Autor-Diretor possui sobre Jacira condizem com a Atriz escolhida para representá-la. A maneira de expô-la também sugere a aparente ingenuidade da cena, pois no “camarim de atriz adolescente. Com vestidinho tipo época atual ou auge da década de 60, ela escova os cabelos diante de uma penteadeira” (SANT’ANNA, 2005, p. 55). Porém, sua intenção para com a atriz não foge à regra, visto que ele está à procura de um momento que o faça, assim como aconteceu com Roberto, com o Negro e demais observadores de Jacira, transcender o seu olhar comum para uma visão perfeita da Atriz-personagem. Segurando um copo de vinho, após duas batidas na porta, ele entra no palco, “senta-se e fixa o olhar na imagem da garota no espelho. É através desse espelho, a princípio, que se trava o diálogo” (SANT’ANNA, 2005, p. 55). Tudo o que dizem no palco configura a ideia de simulacro; envolta ainda pelo narcisismo, em especial o da atriz, que se observa ao mesmo tempo em que se expõe, há a insolência do Autor-Diretor que a contempla como sua criação, sua criatura e também objeto de desejo.

Nesse caso, o espelho é o objeto que reflete a figura da Atriz e permite que a contemplação de seu corpo seja feita em outro plano, talvez considerado mais divinizado para o Autor-Diretor. A partir do real, a imagem refletida ajuda a dissimular o aparente profissionalismo que há entre eles e cede lugar ao ambicioso jogo cênico de *voyeurismo* sexual que envolve os espectadores da peça, supostamente ausentes. Assim, a improbabilidade de a realidade figurar a

beleza em sua perfeição artística confunde-se com a ficcionalidade e, o que se pretende realizar no palco, inicia-se com a imposição do seguinte diálogo:

Autor-Diretor. – Você andou indo à praia!

Atriz (numa indignação pouco convincente): – Donde tirou essa ideia?

Autor-Diretor. – O rosto está afogueado.

Atriz. – Passei um tiquinho de ruge.

Autor-Diretor. – Vai a algum lugar?

Atriz. – Por quê? Tem alguma coisa contra?

Autor-Diretor. – Perguntei por perguntar. Vai com esse vestido?

Atriz. – Não gosta?

Autor-Diretor. – Preferia a de antes.

Atriz. – Jacira...

Autor-Diretor. – Sim, Jacira.

Atriz. – Você gosta dela.

Autor-Diretor. – Gosto. (*Falando para si mesmo, sonhador.*) A pele deve ser a mais branca possível.

Atriz. – E de mim, você não gosta?

Num rompante, ela tira pela cabeça o vestido, mostrando-se branquíssima e nua no espelho (SANT'ANNA, 2005, pp. 55-56).

Para as personagens que dialogam entre si, “longe” do olhar libidinoso do público, o momento é vivenciado como se não estivessem representando. Diferentemente das personagens de um romance convencional, elas são a comprovação de que as ações dependem unicamente delas. Se “no romance a personagem é um elemento entre vários outros, ainda que seja o principal. No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas” (PRADO, 2009, p. 84). Assim, a presença do Autor-Diretor, como se ocupando o lugar do narrador, é valiosa porque fala de si e por si mesma enquanto personagem atuante em sua própria peça. Com sua presença viva, dirige e atua no espetáculo de maneira a mostrar sua autonomia e poder quanto à manipulação do mesmo; como se fosse a própria realidade, ele conduz a trama dos acontecimentos sendo capaz também de exprimi-los.

Martins, o narrador-personagem do romance *Um crime delicado* (1997), assim como o Autor-Diretor, é o sujeito capaz de controlar o encaminhamento das ações que compõem a narrativa. De antemão, para convencimento de sua autoridade perante o leitor, declara-se convincentemente um excelente crítico profissional de teatro. Sua declaração, no entanto, é acompanhada também de justificativas sobre sua difícil personalidade, que ainda deve ser moldada por ele ao longo da própria carreira. De maneira ambígua e até irônica, ele assim se apresenta enquanto narrador: “Sou crítico. Tal declaração, mesmo diante da gravidade de certos fatos a serem narrados, me faz rir por todas as conotações da palavra” (SANT'ANNA, 1997, p. 17). Esse riso declarado, acompanhado de sua incondicional postura crítica, nos faz perceber que

o sarcasmo predomina o tempo todo como viés narrativo; e isso acontece tanto mediante às peças assistidas por ele, quanto mediante à sua própria biografia a ser narrada e refletida.

Com tendência ao alcoolismo, amante da liberdade, possuindo algumas mulheres ocasionalmente, Martins é um sujeito solitário e um tanto vaidoso. Por isso, procura esquecer-se da mulher misteriosa entregando-se ao trabalho. Porém, depois de alguns dias, algo acontece inesperadamente, como ele mesmo narra:

E certa tarde, quando atravessava o largo do Machado, fui acometido por uma premonição que procurei afastar do pensamento, a fim de que pudesse seguir o meu caminho: a de que algum incidente estava na eminência de acontecer. [...] Apressei então meu passo para enfiar-me na boca do metrô, igual a um bicho que fugisse para a sua toca. Tarde demais. Ou melhor seria dizer “cedo demais”, diante das circunstâncias. Quando descia os degraus da escada, ouvi murmúrios sobressaltados e pequenos gritos às minhas costas, o rumor de corpos se entrecrocando, e percebi que os olhares das pessoas, na escada rolante de subida, ao lado, se concentravam, assustados, em alguma coisa atrás de mim. Ao virar-me instintivamente, uma mulher caía sobre o meu corpo. Ainda instintivamente, amparei-a nos braços. A impressão que se gravou para sempre em mim – sem que naquele momento eu tivesse total consciência disso – foi a de como o seu corpo era leve (SANT’ANNA, 1997, p. 12).

Logo após a premonição e o incidente da escada, houve o reconhecimento da jovem mulher, vista anteriormente no café, que ao se desequilibrar, agarrara-se com força no braço de Martins, como num pedido de ajuda e proteção diante dos que a observavam curiosos; e, foi nesse momento que ele percebeu o problema da moça: ela mancava. Diante dessa dificuldade, ao ajudá-la, deixa-se apoderar pelo interesse de outrora e ao mesmo tempo por certo egoísmo:

Meu primeiro impulso foi o de deixá-la entregue à própria sorte. Quantas vezes não agimos assim na vida: deixando, por exemplo, de auxiliar um cego em dificuldades, na expectativa de que alguém faça isso por nós? Então posso pelo menos supor – e todos haverão de concordar comigo – que minha história seria outra se eu tivesse me encerrado em meu justo egoísmo, pois ficaria magoado com o jeito com que ela se livrara de mim na rua depois de todo o auxílio que lhe prestara (SANT’ANNA, 1997, p. 14).

Expressões como “haverão de concordar comigo”, “meu justo egoísmo” e “ficaria magoado” são típicas a toda narrativa, pois funcionam como estratégias de Antônio Martins para convencimento de sua aparente bondade e ingenuidade quanto ao relacionamento que inicia com Inês. Como ele próprio afirma, a “beleza singular” da mulher é que o atraiu a ponto de voltar para ajudá-la, pois mesmo que a contragosto dela, ter persistido com o auxílio, mais adiante teria “soado como compaixão”, levando Inês a uma risada rápida, entre a simpatia e

o escárnio mediante tal ação. Aproveitando a ocasião embaraçosa, Martins a convida para tomar alguma coisa no Bar e Café Lamas, o que ela recusa, pedindo para deixarem para o dia seguinte, num outro local, e pede para que ele a leve até a esquina da rua onde mora, a Paissandu.

Em *Um romance de geração: teatro-ficção* (2009), dentre as discussões iniciais que deixam transparecer o perfil de Santeiro enquanto personagem-ator destacam-se também a literatura e o teatro. Sua audácia discursiva revela uma singularização indevida do que seja o público receptor, além de fazer certa inferência sobre o que quer ou o que verdadeiramente pensa. Quando, por exemplo, Santeiro elogia a personagem e a própria atriz enquanto atriz, faz também um autoelogio ao afirmar que “para pisar um palco é preciso antes de tudo ter inteligência, cultura.” (SANT’ANNA, 2009, p. 16). Nesse tom discursivo, a vaidade narcísica do escritor-ator e da atriz-personagem acaba por arrolar vários monólogos, passando então de uma peça para outra com naturalidade, como a primeira que ele comenta:

ELE: (*doutoral*) – Shakespeare, por exemplo. Não basta uma atriz decorar, interpretar, criar, enfim, uma Julieta. É preciso conhecer profundamente o “espírito” de Shakespeare. Quando Julieta pronuncia suas juras de amor, não estamos diante de alguém, especificamente que se chama Julieta. É algo quase metafísico, pois a fala do velho bardo quer atingir a própria essência do amar. É a própria metafísica que pede passagem, que fala pela boca de uma atriz e isso ela tem de compreender mais que tudo. Já no teatro realista, como o do meu amigo, tudo é mais rasteiro. Trata-se de um simples casal neurótico, no bairro do Leme, na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro (SANT’ANNA, 2009, p. 17).

Assim, o diálogo prossegue como “um englobado dentro de um englobante” (UBERSFELD, 2005, p. 160), entre questões e respostas, comentários sobre os lugares, imitações e até declamação de poema. De fato, é preciso pensar a relação escritor/público e seus efeitos de sentido com mais propriedade, já que, como declara Ubersfeld (2005, p. 160) “o que é mostrado em toda representação é uma *dupla situação de comunicação*: a. a situação teatral, ou mais precisamente a *cênica*, em que os emissores são o *scriptor* e o pessoal do teatro [...]; b. a situação representada, que se constrói com as personagens”. Mais adiante, os monólogos perpassam por nomes como John Cage, Rimbaud, Duchamp, Shakespeare, Proust, Oswald de Andrade, Sebastião Nunes, Nietzsche, Mallarmé, Poe, Fernando Pessoa, entre outros. Ao criticar, numa de suas falas, as pessoas que vão à praia, Santeiro extrapola sua condição de crítico revoltoso e, invertendo imediatamente seu ponto de vista sobre o assunto, em tom agressivo, desabafa:

ELE: (*agressivo, como se tivesse sido ela quem pronunciara todas aquelas palavras*) – Fútil por quê? O que há de errado com isso? Por que no teatro tem de se ironizar as coisas o tempo todo como se elas sempre estivessem erradas? Fica-se aqui, mal-humorado, gozando as pessoas que vão à praia, enquanto nós permanecemos em nosso pedestal, nossa torre de marfim (*ele aponta o apartamento todo desarrumado e ela olha ao redor, espantada*), como se fôssemos superiores. Quer saber de uma coisa? Eu acho que não há nada de errado com as coisas. O que que tem ir à praia? Por que no teatro a gente tem sempre de criticar alguma pessoa ou grupo de pessoas? Um teatro contra uma classe, uma ideia política, um estado de coisas. Ou quando não é nada disso, um teatro contra o próprio teatro. Por que não se pode escrever, por exemplo, uma peça a favor de algo? A favor do teatro, por exemplo. Aquelas discussões todas que acontecem no teatro. Teatro é ótimo. Ou por que não uma peça a favor da praia? É isso, eu vou escrever uma peça a favor de alguma coisa. Mostrar como são maravilhosas e felizes as pessoas que vão à praia, enquanto vocês (*ele faz um gesto largo com as mãos*) ficam aí criticando. Pois eu acho ótimo isso: ir à praia e depois voltar para casa e uma comidinha, uma trepadinha, um show, uma peça de teatro, um chopinho. Um bando de ressentidos é o que vocês são. Nietzsche... (SANT'ANNA, 2009, p. 25).

Aproveitando a fala de Santeiro enquanto crítico teatral, vale a pena refletir sobre a condição do teatro enquanto arte que se propõe a uma função social. A seriedade sectária de uma determinada peça que apresente um caráter político, por exemplo, nem sempre trará vantagens em âmbito coletivo, pois o público contemporâneo mal admite que lhe dê lições de vida frente à complexidade da vida e aos múltiplos interesses. Cada um à sua maneira quer ser tocado em particular a partir de seus próprios desejos, ainda que esses sejam contraditórios à maioria espectralora. Para isso, contam com a representação a partir dos atores na expectativa de que os mesmos, ainda que ambigualmente, toquem em seu mais profundo “eu” por meio do que está sendo encenado.

Patrice Pavis, em seu livro *A encenação contemporânea* (2010) chega a algumas conclusões sobre os rumos tomados pela encenação nos últimos anos que complementam essa posição da personagem e nos fazem refletir sobre o exposto até então. Para ele, o teatro precisa ser recolocado no seu lugar, ou melhor, no seu devido lugar, tornando-se cada vez mais acessível a um público e a um momento dados. Quanto a essa acessibilidade, resta saber, segundo ele, o que o torna acessível. “Ninguém mais conta com a arte ou o teatro para salvar a humanidade. Porém, quem, neste começo de milênio, não tem necessidade deste ‘segundo sagrado’?” (PAVIS, 2010, p. 356).

Assim como para Patrice Pavis, acredito que esse “segundo sagrado” nunca deixará de existir. A missão de cada arte em particular, mesmo que não seja necessariamente a de salvar a humanidade como um todo, será a de trazer reflexões sobre o mundo em sua violenta complexidade. À maneira de Santeiro, o teatro não deve simplesmente servir a uma classe hegemônica, seja ela qual for, com o intuito de criticar algo ou alguém, mas sim a de possuir

claramente perspectivas que contribuam para a compreensão da imagem que temos sobre o mundo em que vivemos. Neste, a representação “tem dificuldade de encontrar seu caminho, pois numa paisagem sombria tem, antes de mais nada, muito para *corrigir*, muito para *preparar* também, para um futuro que se anuncia não exatamente róseo” (PAVIS, 2010, p. 369). Quanto a isso, o estudioso ainda acrescenta:

A principal coisa a corrigir, por outro lado, não é atacada, funciona até que muito bem: é a comunicação, aquela das *mass media* e das montagens prontas. O teatro coloca justamente em dúvida a pretensão de comunicar tudo, a tirania da informação e da vigilância. Tal como a concebemos atualmente, a encenação não tem que ser clara, legível, explicativa. Seu papel não é servir de mediadora entre emissor e receptor, autor e público, de “arredondar os ângulos”. Ao invés de simplificar e explicitar, continua voluntariamente opaca (PAVIS, 2010, p. 369).

A discussão sobre ir ou não à praia permite vislumbrar melhor o perfil de Santeiro quanto à sua complexa subjetividade. Frente ao monólogo que ele faz, a jornalista não poupa o que tem a dizer:

ELA: (*interrompendo-o e avançando por sua vez contra ele, que se põe a recuar*) – Que Nietzsche, cara? Tá louco outra vez? Não basta a você fazer um dos papéis (*ela fala agora também enquanto atriz*), um dos personagens? Tem de fazer os dois? Isso aí tudo era eu que tinha de falar, você não sabe disso? Olha, em todos esses anos nunca vi ninguém tão narcisista. Você é tão narcisista que vai acabar dando a volta. Vai acabar tão humilde quanto São Francisco de Assis ou d. Helder Câmara. Você começa todo esse papo de praia e depois vem me atacar? Qual é, porra? Eu acho que nem à praia você vai. Está com uma cor entre o amarelo-hepatite e o verde-botequim. Uma cor patriótica (SANT’ANNA, 2009, pp. 25-26).

Nessa confusão de papéis que intercala a narrativa, o reconhecimento da personagem enquanto sujeito que representa confunde-se com sua real condição enquanto escritor. Além disso, a presença do dramático na ficção santaniana, semelhantemente às demais narrativas literárias, também expõe as tensões e aproximações do mundo ficcional, porém, apresenta ainda uma condição específica que é a de apresentar potencialidades para a encenação. As formas do teatro propostas pelo texto são responsáveis por aproximar, ainda que gradualmente, texto e cena, permitindo que, de forma representada ou imaginária, o leitor se aproprie das imagens previamente sugeridas pelo autor-dramaturgo. O poder da criação apresentado nos diferentes textos dramáticos, ainda que finito porque humano, revela o caráter dinâmico de uma cultura literária que se empenha em buscar novas formas de representação. Assim, a abertura para o novo contribui para com o surgimento de textos híbridos, e estes, por

sua vez, são capazes de ampliar satisfatoriamente as experiências da sociedade que eles refletem. Sobre isso, estendendo a citação também para o contexto literário, no livro *O futuro do drama* (2006) Jean-Pierre Sarrazac complementa:

Felizmente, outros artistas tem uma visão histórica das categorias estéticas e apercebem-se, parafrazeando Brecht, que, em teatro, não basta dizer coisas novas, é preciso, também, dize-las *de outra forma*. Escrever no presente não é contentar-se em registar as mudanças da nossa sociedade; é intervir na «conversão» das formas (SARRAZAC, 2006, p.34).

O Autor-Diretor de *A tragédia brasileira* (2005), diante da nudez da atriz que representa Jacira, como se tivesse o controle total do encaminhamento do espetáculo, faz um pedido a ela: que se deite numa cama presente no palco a fim de “aproveitar” a iluminação que “ficará uma palidez irreal, fosforescente” (SANT’ANNA, 2005, p. 56). Branca e nua nesse ambiente pálido e irreal, seu corpo está mais para a satisfação do Autor-Diretor que propriamente para o público. Este, por sua vez, mesmo que não tivesse acesso à consciência moral ou psicológica das personagens (PRADO, 2009) seria capaz de julgá-las unicamente pelo diálogo. Assim, o que está ou deveria permanecer em semiconsciência, aflora no momento em que o desejo é comunicado, seja ele manifestado por meio de palavras, gestos ou ações mais complexas. No caso específico do Autor-Diretor, em alguns momentos manifestam-se o fingimento e total ausência de pudor como estratégias para aguçar ainda mais o público espectador. Fazendo uso da metalinguagem teatral, ele convence a Atriz para que aja com naturalidade e espontaneidade:

Autor-Diretor (apontando para a cama): – Vá até ali e deite-se.

Atriz: – Assim, como estou?

Autor-Diretor: – Sim, nua.

Atriz: – Sou virgem, mamãe faz questão. Como Brooke Shields.

Autor-Diretor: Não tenha medo. É como uma cena. (*Num tom Aliciante.*) Como Brooke Shields (SANT’ANNA, 2005, p. 56).

Sendo o teatro, como pondera uma visão teórica mais hegeliana, a arte do conflito, noto que as personagens, aqui representadas pela figura da Atriz e Autor-Diretor, expõem a si mesmos como seres capazes de transformarem em ações os seus estados de espírito. Profissionalmente, desempenham seus papéis de forma a destacar a importância do enredo por meio de suas ações. Sobre isso, Prado faz uma ressalva interessante:

Ação, entretanto, não se confunde com movimento, atividade física: o silêncio, a omissão, a recusa a agir, apresentados dentro de um certo contexto, postos em situação (como diria Sartre) também funcionam dramaticamente. O essencial é encontrar os episódios significativos, os incidentes característicos, que fixem objetivamente a psicologia da personagem (PRADO, 2009, p. 92).

A personagem-atriz que ensaia para atuar enquanto Jacira, apesar de representar alguém que está entre a fronteira da ingenuidade infantil e a descoberta libidinosa dos prazeres carnavais, rechaça sua condição de nudez como se temesse a reação do público. Para essa Atriz, a impossibilidade de se refugiar no jogo da ficção comprometeria até mesmo seus “princípios” ético-morais. Isso pode ser facilmente compreendido quando, por exemplo, ela obedece às ordens do Autor-Diretor, que exige certa languidez para a cena:

Atriz: – Não era assim que você queria?

Autor-Diretor (*divagando sonhadoramente, como se se dirigisse a alguém em outro espaço*): – Tudo muito branco. Apenas a leve penugem loura no meio das pernas, no sexo. Se quiser, pode até dormir.

Atriz (*erguendo novamente a cabeça*): – E se houver alguém?

Autor-Diretor: – É tarde. Já foram todos embora.

Atriz: – Algum voyeur. Eles são espertos. Se escondem atrás das cortinas, janelas portas.

Autor-Diretor: – Você não fica nua no palco?

Atriz: É diferente.

Autor-Diretor: – Está certo, eu fecho tudo, se você quiser.

Enquanto ele se afasta para fechar a porta e a persiana, ela fala como se para si mesma.

Atriz: – Às vezes desconfio de alguém em outro espaço... outro tempo. Alguem que me vê (SANT’ANNA, 2005, p. 57).

A desconfiança da Atriz, obviamente, pode remeter tanto ao voyeurismo do próprio espectador que se constitui como público, quanto ao voyeurismo dos demais participantes da peça ou pessoas que trabalham no teatro. Em outro plano ficcional, o que corresponde à tragédia, mais personagens estariam ocultas, como o próprio Roberto, o Negro, o Motorista, entre outros. O leitor do espetáculo imaginário, entretanto, possui o privilégio de avaliar todos os planos, inclusive o psicológico. Mediante demonstração de ciúmes da Atriz com relação à Jacira, por exemplo, pode julgar a posição do Autor-Diretor pela insistência das descrições apresentadas nas rubricas. Nelas, o largo uso de expressões e adjetivos, tais como “numa indignação pouco convincente”, “falando para si mesmo, sonhador”, “trêmulo”, “num tom aliciante”, “divagando sonhadoramente”, leva ao clímax de seus caprichos, pois conclui a cena como se estivesse no lugar do espectador, aparentando “*falsamente arfante, sempre vestido, num pré-orgasmo visivelmente simulado, representado*” (SANT’ANNA, 2005, p. 58), ter encontrado, finalmente, a representação da beleza no corpo da Atriz.

Preocupado com os rumos do teatro Antônio Martins também se vê na obrigação de apontar os problemas das peças que assiste. Após a ocasião do encontro com Inês, já descrito no primeiro tópico, e, pela recusa do convite que fizera a ela para ir ao Bar Lamas, o crítico resolve ir sozinho ao teatro para assistir à peça intitulada “Folhas de outono”. Por conseguinte, sua criticidade, acompanhada também de certa vaidade, visto que já afirmara se considerar um profissional notório não pelo que já escrevera para os jornais, mas pelo que os jornais acabaram publicando sobre ele, ainda o fazem declarar: “Costumo comparecer aos espetáculos somente alguns dias depois de sua estreia, propiciando-me observá-los já em seu andamento normal e protegendo-me do clima artificioso e acumpliciador dos lançamentos” (SANT’ANNA, 1997, pp. 17-18). Assim, sem necessariamente delongarmos pelas incursões críticas feitas por Martins, percebemos que sua própria natureza o encaminha a uma constante em que há certa separação, ainda que cuidadosa e tênue, entre a razão e a emoção. Segundo ele, suas “digressões” teatrais, passam, a partir de então, devido principalmente ao contato com Inês, a sofrer interferências de uma espécie de “exaltação”. E, de fato, para confirmar isso e fazer menção ao título da peça que assiste, critica tudo de maneira imponderável, desde o espaço cênico, composto por um objeto simbólico, mas óbvio: uma janela por onde, de maneira “trágica” e “melodramática”, caíam “folhas secas de outono de inspiração europeizada” (SANT’ANNA, 1997, p. 19), até à escolha dos assuntos abordados pelo autor-diretor:

Em outro sentido, o descerrar da janela seria o autor-diretor sair de seu egocentrismo e descortinar o feminino, não exatamente em si próprio, atendendo a demandas da moda – inclusive porque a sexualidade do seu personagem já se revelava competitiva e ambígua –, mas na Mulher, que o autor praticamente silenciara, reduzindo-a a um contraponto aos conflitos de seu alter ego teatral (SANT’ANNA, 1997, p. 20).

Na verdade, o que ele chama de “alter ego teatral” do autor-diretor parece se confundir com o seu próprio alter ego de crítico, pois após elogiar a atuação da atriz, passa ao seu próprio palco interior, como declara:

Era, dei-me conta, um elogio. E os que conhecem meu trabalho sabem como isso não é arrancado facilmente. Mas não se encontraria aí o dedo, ou melhor, a imagem de Inês, cuja figura insistia em pairar, no decorrer da peça, em meu palco interior? Nesses momentos, eu a visualizava em um apartamento, a lidar com objetos corriqueiros e belos, “impregnada de forte e melancólica serenidade”, mas nem de longe, ainda, podendo imaginar o que de fato eu iria ver lá (SANT’ANNA, 1997, p. 21).

Partindo da ideia de haver uma suposta intenção do autor-diretor de “Folhas de outono” em querer “destruir” a mulher, ironicamente ele pondera:

Apontaria, apenas, que, se o personagem chegava ao suicídio, isso não se devia a uma necessidade intrínseca sua, suficientemente desenvolvida na peça, mas do autor. Não que ele fosse cometer tal gesto um dia, bem entendido, até porque o teatro contém um potencial de realização simbólica, mas porque esta fora uma forma fácil de livrar-se do personagem e de seus conflitos mal resolvidos, literalmente (SANT'ANNA, 1997, p. 22).

Na verdade, de acordo com o ponto de vista do narrador, o autor da peça teria usado a morte como uma saída de cena. Sobre esse tipo de recurso, após ter feito um estudo abrangente sobre o teatro pós-dramático, Hans-Thies Lehmann (2007) também pondera no epílogo de seu livro sobre o drama e a sociedade:

Na medida em que no teatro mais recente não é representada uma figura fictícia (em sua eternidade imaginária, Hamlet), mas é exposto o corpo do ator em sua temporalidade, reaparecem, certamente de uma maneira nova, os temas da mais antiga tradição teatral: enigma, morte, decadência, despedida, velhice, culpa, sacrifício, tragicidade e Eros. No tempo real do palco, a morte pode aparecer como uma saída de cena: não como uma tragédia fictícia, mas como um gesto cênico “pensado como morte” (LEHMANN, 2007, p. 418).

Dessa maneira, acrescentando esse pensamento de Lehmann ao que lemos a partir da ficção, podemos considerar a crítica feita por Antônio Martins como sendo um tanto viável ao contexto da representação. Apesar de ferrenha, seguem-se a ela algumas reflexões e indagações que se fazem pertinentes sobre o ato da escrita e sua função social. Talvez ainda tais questionamentos sejam concernentes aos propósitos que ele próprio possui enquanto escritor/narrador: “Mas terá todo mundo de escrever teatro? Terá todo mundo de escrever?”, ao que ele mesmo conclui afirmativamente: “Bem, em alguns casos, como o meu, receio que sim” (SANT'ANNA, 1997, p. 22).

1.5 LITERATURA DESDE SEMPRE...

Ao elevarmos o romance-teatro à forma de mais um gênero dramático, faz-se necessário, a meu ver, trabalhá-lo analiticamente a partir do exposto no tópico anterior, ou seja, para além de sua forma e conteúdo, devemos avaliá-lo em consonância com o que ele representa em termos de relações inter-humanas. Dessa maneira, a teoria sobre o drama, esclarecida por Szondi em *Teoria do drama moderno* (2011), poderá ser transposta para o gênero romance-teatro em muitos aspectos.

Sobre a importância do drama como mais um gênero voltado para as relações humanas, Szondi escreve:

O drama da época moderna nasceu no Renascimento. Como audácia espiritual do homem que dava conta de si com o esfacelamento da imagem medieval do mundo, ele construía a afetividade da obra na qual pretendia se firmar e espelhar partindo unicamente da reprodução da relação entre homens. O homem só entrava no drama como ser que existe *com* outros. O estar “entre outros” aparecia como a esfera essencial de sua existência; liberdade e compromisso, vontade e decisão, como as mais importantes de suas determinações. O “lugar” em que ele ganhava realidade dramática era o ato de decidir-se. No momento em que decidia integrar o mundo de seus contemporâneos, sua interioridade tornava-se manifesta e se convertia em presença dramática (SZONDI, 2011, pp. 23-24).

Dessa maneira, as transformações históricas ocorridas na literatura e no teatro, apesar de a primeira sempre priorizar o texto, escrito ou oral, mais aquele do que este, e o segundo, ora partindo do texto como fator predominante para a representação ora como secundário ou até mesmo inexistente, nos possibilita adentrar o campo das discussões sobre o drama, tanto a partir do texto escrito, como de sua representação encenada. Para Szondi, por exemplo, “a supremacia absoluta do diálogo, ou seja, daquilo que se pronuncia no drama entre os homens, espelha o fato de este se constituir exclusivamente com base na reprodução da relação inter-humana e só conhecer o que nessa esfera reluz” (SZONDI, 2011, p. 24).

Em “Metamorfoses”, Cena 2 do Segundo Ato de *A tragédia brasileira* (2005), o texto volta-se para a descrição do espaço cênico em consonância com as impressões dos espectadores frente à complexidade do espetáculo apresentado. Como se estivessem num lugar intermediário ao palco, os que assistem à tragédia transportam-se “ao recolhimento das divagações dentro do seu próprio cenário interior” (SANT’ANNA, 2005, p. 60). As análises dessas impressões partem, portanto, da introspecção do público e de suas múltiplas impressões sensoriais. Por meio de uma abordagem psicológica e até psicanalítica, faço uma leitura como espectador-analista da obra de Sant’Anna sem o compromisso de radicalizar uma única via de interpretação. Acredito, com isso, contribuir para que a liberdade imaginativa propiciada pelo texto literário seja plenamente enriquecida pela liberdade que o mundo espetacular também oferece a partir de suas combinações estéticas. Assim, meu “cenário interior” pode não ser o mesmo de outros leitores, entretanto, vale a pena investir nessa trajetória analítica como exercício de reflexão sobre o contingente de informações recebidas pelo espectador-leitor ao longo do texto.

Como forma dramática, o romance-teatro ainda pode ser considerado, por estar entre as fronteiras literárias e teatrais, principalmente pelo viés do plano ficcional, mais um gênero da esfera literária. Com isso, posso ressaltar por meio das características peculiares já apontadas que “o drama é uma dialética fechada em si mesma e, no entanto, uma dialética livre, pronta a ser determinada de novo a cada momento” (SZONDI, 2011, p. 25). Se, como afirma

Szondi, o dramaturgo está ausente no drama, o autor do romance-teatro também está, porém, parcialmente; se o dramaturgo não fala, mas institui o que se pronuncia, o autor do romance-teatro, no entanto, dependendo da obra, possui um pouco mais de liberdade porque, além do diálogo, conta com o poder que exerce o narrador sobre as personagens e sobre os seus leitores durante a narrativa.

Se num texto dramático qualquer pode haver a predominância total do diálogo, no romance-teatro, apesar da ênfase dele, há também a participação e interferência ativa e constante do narrador. A todo o momento, ele pode interromper os diálogos ou monólogos para fazer, por exemplo, uma descrição mais aprimorada, um comentário, para assumir ou não o controle do jogo narrativo, para apropriar-se com maior propriedade das rubricas, entre outras estratégias demandadas por sua criatividade. Se, como afirma Szondi, o drama clássico só pertence ao autor em seu conjunto, o romance-teatro, como uma nova forma dramática, extrapola essa condição. Por sua fusão com o gênero romance, ele possibilita ao escritor, enquanto autor e ao mesmo tempo espectador do drama que está escrevendo, maior liberdade imaginativa. Sobre essa hibridização, ao analisar obras com características de um teatro épico, como, por exemplo, os dramas de Diderot e Beaumarchais, Sarrazac reflete:

Ao questionarmo-nos sobre o aparecimento de um *teatro rapsódico*, ou seja, composto por momentos dramáticos e fragmentos narrativos, acabamos por nos interrogar se a nossa tradição teatral não esconde há muito tempo uma parte refratária à forma dramática, uma parte *épica* (SARRAZAC, 2006, p. 49).

Nesse sentido, pensado numa lógica inversa, ou seja, da literatura para o teatro, não estaria também, há muito tempo uma parte “insubmissa” à forma romanesca, uma parte dramática? Escrever um romance constituído por cenas e dividi-lo em atos, como faz Sant’Anna, constitui uma atividade interessante não só do ponto de vista do plano estrutural como também temático. Nele, tudo pode adequar-se perfeitamente ao contexto a ser representado, composto quase sempre pela espetacularização da vida em sociedade e, principalmente, da violência cotidiana que a aflige. Acredito ainda que a recepção do espetáculo imaginário parte dos mesmos princípios que orientam a recepção de um espetáculo real. Quando o texto vai ao encontro da realidade humana que ambienta a vida do espectador, mesmo sem o propósito explícito de tocá-lo individualmente, acaba por definir impressões que dizem respeito também ao inconsciente coletivo, ou seja, a totalidade da obra permite que ela se materialize e se configure na vida psicológica das pessoas em geral sem que, *a priori*, elas deem conta disso.

Para Pavis (2008a) a percepção e a recepção do espetáculo constituem um ato de construção rítmica da obra. Assim sendo, apesar de haver no romance-teatro *A tragédia*

brasileira (2005) uma construção fragmentada que é óbvia, ela também não deixa de ser rítmica, pois à medida que avança, conduz o espectador a um percurso que é ao mesmo tempo reativo e afetivo frente ao texto. Possuidor de um corpo, por meio das palavras ele consegue vivenciar as impressões que as descrições proporcionam. Talvez seja por isso que, consciente ou inconscientemente, Sérgio Sant'Anna, ou melhor, o Autor-Diretor, escreve:

Vapores sobem à atmosfera, carregando angústias há longo tempo sufocadas e que agora estarão suspensas, no espaço, à espera de novamente se precipitarem, em forma de bruma quente, envolvendo como um torniquete corpos e cérebros. É na expectante calma que se retesam os seres humanos, suas mentes se encontram tormentosas. Nesse momento, o Planeta aparecerá a todos como um deserto, onde só florescem espinhos (SANT'ANNA, 2005, p. 60).

Esse torniquete que envolve corpos e cérebros pode remeter pretensamente à paixão e ao estado de emoção psíquica que a obra ou o espetáculo pode despertar no espectador. Sua experiência estética se amplia à medida que novos bloqueios ou desbloqueios textuais desvendam ou se aproximam de seus hábitos de vida. O surrealismo da obra, como no caso das descrições que compõem “Metamorfose”, pode, por exemplo, levar ao desbloqueio da consciência para experiências afetivas ainda não vividas. Tais experiências, sejam elas de ordem sexual ou não, quase sempre são afloradas a partir de pulsões e fantasias que afligem o subconsciente do indivíduo que lê ou assiste à peça.

Esse tipo de fenômeno, o que permite uma aproximação ou o distanciamento do que está sendo narrado ou representado, equivale à liberdade e à capacidade do leitor-espectador de refutar ou não o texto encenado. Se o Planeta mencionado pelo Autor-Diretor aparece a todos como um deserto, onde só florescem espinhos, por outro lado, mórbida e poeticamente, ele mesmo pondera ao descrever sobre a chuva que cai no espaço cênico:

Por enquanto, porém, é a fresca chuva a lavar nossa alma e, de repente, tudo flui e segue seu curso. A chuva é também o alimento dos mortos que, ao contrário, permaneceriam como zumbis ressequidos, sem jamais alcançar a metamorfose. Dessa podridão, onde passeiam vermes, brotarão novas formas de vida e algo tão belo e misterioso quanto poemas e flores. Ambos já preexistiam desde sempre na natureza, mesmo quando esta ainda não passava de sêmen disperso, nebulosa. E se algum poeta existe, é porque soube sintonizar essa melodia cósmica (SANT'ANNA, 2005, pp. 60-61).

O fascínio da poesia pode ser então comparado ao fascínio da Virgem que se desabrocha aos olhos do espectador. Diante de seus olhos, ela aparece encharcada pela chuva do espaço cênico e “aos poucos, sua veste, delineando o contorno delicado de seu corpo, os

diminutos seios como botões de rosa prestes a florir e já contendo, latente, uma paixão ainda não dirigida a nenhum homem ou mulher” (SANT’ANNA, 2005, p. 61).

Quanto ao público, diferentemente do caráter absoluto que se estabelece na relação do drama com o espectador, também apontado por Szondi, parece predominar no romance-teatro certa dose de liberdade, isso por se tratar convencionalmente de leitores de um texto escrito que, se não vier a ser encenado, acontece na imaginação sem grandes prejuízos, assim como em qualquer narrativa. As lacunas da obra, pelo menos a princípio, independem da encenação para serem preenchidas. O texto, em seus princípios de representação, não se constitui unicamente de uma réplica dramática dirigida a um público passivo. No âmbito individual, cada leitor “assiste” imaginariamente à narrativa, e, ainda que silencioso, não se encontra de “mãos atadas” ou paralisado pela visão de outro mundo, como ressalta Szondi. Ao principiar a leitura, o desconhecimento do mundo narrado na literatura espetacular dificilmente será uma barreira para o leitor; ao contrário, quase sempre excede sua condição passiva de leitor ingênuo, fazendo com que ele passe da irracionalidade para uma vivência dramática mais intensa. Se sua vivência dramática ainda não condiz com o que está sendo lido, obviamente que ele pode ser arrastado pelo jogo dramático que se estabelece tanto entre narrador e personagens como entre narrador, personagens e diretor teatral, caso o mesmo exista no plano ficcional da obra.

Dessa maneira, o prazer da ficção leva à apreciação e à busca do prazer libidinoso em relação à personagem. Se a paixão da mesma ainda não fora dirigida a nenhum homem ou mulher, o Autor-Diretor ousa oferecê-la de bandeja ao leitor-espectador. Nesse momento, a descrição da jovem Jacira é feita por ele em primeira pessoa do plural, “nós”, permitindo assim uma identificação recíproca entre o texto, a cena e o seu ponto de vista. A esse tipo de identificação Pavis (2008a) chama de catártica, pois segundo o autor, é a que provoca, para além da simpatia para com a personagem, uma emoção violenta e uma “purgação da catarse”. Segundo Girard (1990, p. 360) “a palavra *katharsis* significa em primeiro lugar o benefício misterioso que a cidade retira da morte do *katharma* humano. É geralmente traduzida por purificação religiosa”. Para confirmar isso, lemos nos parágrafos seguintes:

Em seu sexo, através da velada transparência do vestido, vemos brotar uma leve penugem, loura como ramos de trigo. E ali, na fonte da donzela, pressentimos a partida do primeiro óvulo, trazendo a ânsia da fecundação, como se fosse ele um anjo anunciador e a mulher, instrumentos dos seus desígnios, assim como o homem.

Estremece a menina, estremecemos nós, os espectadores. Porque intuímos, encerrado nesse cofre, o elo com o passado mais remoto da Criação e também o destino que a essa Criação aguarda (SANT’ANNA, 2005, p. 61).

Como metaforicamente essa mulher representa a poesia, a Virgem intocável, podemos ressaltar, a partir do trecho, sua real plenitude. Elevada à condição de “Rainha da Criação” no parágrafo que sucede aos transcritos, ela se destaca como objeto de mera contemplação, pois assim como Jacira, a Poesia não pode ser contaminada, mas apenas transformada em miragem, ou melhor, em imagem. Eis a metamorfose da Virgem. Somente no palco é que ela se transforma, por fim, em arte. Entretanto, ainda que nos apaixonemos por ela, há uma ressalva do Autor-Diretor, que esclarece o fato de aparecerem no Teatro alguns sátiros para contemplarem sobriamente a Virgem, sendo eles, no entanto, os primeiros a trespassá-la. Nesse sentido, para complementar a ideia de vítima expiatória, que atrai para si todos os maus fluidos da comunidade a fim de expurgá-los, “o essencial é escamoteado: a violência recíproca, a arbitrariedade da resolução, o elemento de saciação e não de expulsão que figura nesta resolução” (GIRARD, 1990, p. 360), ou seja, ao afanar tudo isso, acontece a transformação da vítima em objeto da violência “impura”, uma espécie de “escória” que precisa ser concentrada em alguém, do qual se anula ou suprime toda suposta inocência.

Quanto ao tempo da forma romance-teatro, há que se considerar o tempo do espetáculo e o tempo da narrativa. Para a momentaneidade das falas, para a representação por meio das personagens, assim como no teatro, o tempo predominante é o momentâneo, ou seja, sempre o presente. Para a narração dos acontecimentos que desencadeiam as ações no palco ilusório, predomina o pretérito. Talvez essa diferença e mudança temporal da narrativa espetacular estejam ligadas ainda ao que Szondi pondera sobre o drama:

Sendo o drama sempre primário, seu tempo é sempre o presente. O que não se traduz em absoluto numa situação estática, mas apenas no modo particular do decurso temporal dramático: o presente passa e se torna passado, mas enquanto passado não se faz mais presente em cena. Ele passa na medida em que traz consigo mudanças, na medida em que um novo presente surge de sua antítese. No drama, a passagem do tempo é uma sequência absoluta de presentes. Sendo absoluto, ele fornece sua própria garantia, funda seu próprio tempo. Por isso, cada momento tem de conter em si o germe do futuro, ser *preñe de futuro*. Isso se torna possível graças à sua estrutura dialética, fundada por sua vez, na relação inter-humana (SZONDI, 2011, p. 27).

Assim, as sequências temporais entre o passado e o futuro de uma encenação, que muitas vezes estão fora do jogo cênico no drama clássico, como aponta Szondi, nem sempre ficam subentendidas no romance-teatro. Neste, diferentemente daquele, numa sequência em que cada cena deveria gerar a seguinte, elas não são necessariamente ordenadas apenas pelos atos, porém, podem ser ordenadas pelo narrador, que interrompe tais atos como se fosse o montador do espetáculo. Como pondera ainda Sarrazac (2006, p. 64) “a obra dramática encontra-se isenta

da obrigação de seguir o encadeamento cronológico dos acontecimentos. Ela explora, numa abordagem diferencial e aleatória, as potencialidades de cada situação”.

A apropriação dos espaços a partir de um teatro-ficção, por sua vez, segue o mesmo parâmetro de raciocínio elaborado quanto ao tempo. Se, de acordo com Szondi (2011), no drama clássico predomina uma unidade espacial em que o seu entorno deve ser eliminado da consciência do espectador para que haja uma cena absoluta, dramática, no caso dos textos espetaculares, analisados aqui como romances-teatros, isso é propositalmente contornado e não se apresenta como um problema. Dessa maneira, o que no drama convencional ou clássico é fortuito e chega ao drama pelo que é externo ou pelo “lado de fora”, como escreve Szondi, eliminando o acaso, no romance-teatro acontece o oposto, ou seja, tudo parte de dentro da própria narrativa, suas raízes é que vão em direção ao contexto externo. Como receptor nesse contexto externo está o leitor que aproveita a ocasião para, a partir de então, repensar o seu interior.

Por fim, assim como para Szondi (2011, p. 28) “a totalidade constituída pelo drama é de origem dialética”, assim também se constitui a totalidade do romance-teatro como literatura dramática. Se no drama ela não surge por força da intromissão do eu épico na obra, como afirma o crítico, mas sim pela suspensão (ou conservação) da dialética inter-humana, que se torna linguagem no diálogo e continuamente se renova até ser de novo destruída, para o romance teatro, entretanto, isso já não se confirma totalmente. A dialética inter-humana, no caso deste, além do suporte dialógico, conta com a interferência da voz presente na narração, e esta assim se funde a ele para melhor representação ficcional de uma realidade que não tem como fugir dessa condição humana.

CAPÍTULO 2

O SUJEITO CONTEMPORÂNEO E A SOCIEDADE ESPETACULAR

“Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação.”

(DEBORD, 1997, p. 13)

A literatura brasileira contemporânea, por sua diversidade temática e estrutural, permite várias posições teórico-interpretativas. Qualquer que seja a posição, sociológica, psicanalítica ou filosófica, não se deve perder de vista o texto literário e o seu contexto de produção. Os sentidos estéticos do texto literário devem ser levados em conta, principalmente porque, mediante as questões temáticas, eles contribuem para que haja um jogo de perguntas e respostas entre a obra e o leitor que extrapolem a própria realidade textual. Essa extrapolação tende a acontecer dialogicamente, num processo tanto diacrônico quanto sincrônico entre a obra e seu leitor. A realidade deste, quase sempre está de alguma forma em acordo ou desacordo com a realidade ficcional, e isso, na verdade, implica em aproximações temporais, espaciais e ideológicas do sujeito crítico situado no mundo real.

Se pensarmos no texto literário, assim como na arte em geral, pelo viés de Roger Bastide (1979), que escreve sobre a formação e o desenvolvimento do que ele chama de “estética sociológica”, chegaremos à mesma conclusão: à de que o positivismo, iniciado por Augusto Comte na primeira metade do século XIX, “devolverá à arte seu ‘destino positivo’, isto é, a educação e o afinamento do sentimento altruísta, única base sobre a qual a sociedade pode repousar” (BASTIDE, 1979, p. 6). Entretanto, essa ideia do sentimento de altruísmo sugerida por Bastide, como ele mesmo pondera, deve ser aplicada numa sociedade concreta e não na humanidade em si, que é, na verdade, apenas uma abstração com tendências generalizantes. Se é real o fato de a literatura contemporânea contribuir para com o mundo social a partir desse sentimento, muitos autores, talvez para não caírem no paradigma do indizível, presente no mundo caótico, optam por escrever sobre uma determinada sociedade, geralmente a do seu tempo, com o intuito de ressaltar não exatamente essa característica apontada pelo sociólogo, mas sim, a falta dela em tempos difíceis.

O altruísmo proposto por Bastide, como uma vertente diretiva para a composição da obra literária, leva o homem a se situar no mundo mediante uma condição contraditória que faz de si mesmo um homem solitário, situação também já apontada por Lukács. Comparando o ideal de perfeição do mundo grego e o mundo contemporâneo em sua

complexidade, este autor, ao escrever sobre o desaparecimento da epopeia, a permanência da tragédia e o aparecimento do romance, procura compreender a essência da vida frente ao mundo interno e externo. Nessa busca persistente por compreensão é que se evidenciam os abismos e contradições de sentidos que há entre uma instância literária e outra. Quanto maior for o distanciamento entre essas instâncias, mais elas procuram uma nova forma para materialização de seus conteúdos. Por outro lado, no entanto, quando há proximidade e a possibilidade de união entre elas, há que se pensar na busca por um sentido que pode se evidenciar na própria autonomia da obra em harmonia com sua nova estrutura ou gênero adotado.

Ao assumirmos uma postura subjetiva sobre o mundo, a materialização dessa postura para compartilhamento pode ser mediada por escolhas que tendem a revelar com mais propriedade e de forma incondicional a realidade objetiva. Mesmo que ficcionalmente, a metodologia de análise para alcançar o que Lukács cita como as chamadas “tendências das ciências do espírito” (LUKÁCS, 2000, p. 9) requer o uso da compreensão não de uma, mas de inúmeras realidades intelectuais e subjetivas. Autores e textos com dimensões híbridas, aparentemente de difícil compreensão ou aceitação por parte de alguns leitores podem ser tomados como ponto de partida para vivências mais interessantes. Cada obra em particular possui, dessa forma, sua carga histórica e estética que se justifica em seu próprio contexto de representação e, mais amplamente, em seu ciclo cultural.

2.1 SOCIEDADE ESPETACULAR: EM QUE CONSISTE A PERSONALIDADE?

Escrever sobre a personalidade do indivíduo contemporâneo é o mesmo que sair à procura de um ponto de equilíbrio, se é que ele existe, entre sua vida interior e os fatos reais que o cercam. Encontrar a harmonia dos acontecimentos levando em consideração o fim a que se propõem pode não ser tarefa fácil. Se é que há um propósito verdadeiramente humano, se é que em cada situação ou acontecimento esse propósito, de alguma forma, é pré-definido para o bem da sociedade, há também um desconhecimento desse mesmo propósito por parte do indivíduo comum que a ele está ligado de alguma maneira. O que acontece, como sabemos, muitas vezes não passa de consequências advindas de outras ações humanas, tanto em âmbito individual como em âmbito coletivo. No entanto, como alguém que pratica uma má ação e queixa-se de si mesmo, de sua sorte ou escolha, o ser em dificuldades não cessa de procurar uma concordância entre os seus sentimentos e os das pessoas do grupo do qual faz parte. Isto é, mesmo sabendo que não há mais nada a fazer, ele não desiste frente ao mundo e ao outro.

Por outro lado, a persistência na busca do equilíbrio requer primeiramente a compreensão da sociedade da qual o sujeito faz parte. Para compreendê-la é preciso inserir-se nela não apenas como antagonista ou coadjuvante, mas sim, como alguém que vê a si próprio no palco da existência em que o “eu” esteja frente ao “outro” e ao “mundo” quase que numa posição de ubiquidade; ou seja, deve colocar-se integralmente em sua condição de observador de forma a avaliar sua própria posição de enfrentamento, e que esta seja holística em seus princípios de atuação.

O acesso aos bens materiais em grande escala, promovido pelo desenfreado capitalismo e pela sociedade midiática do século XX, trouxe também as novidades nos inúmeros setores de produção cultural. Vivemos irremediavelmente numa sociedade cada vez mais globalizada em que tudo deve ser propagado, mostrado e visto. Essa condição, entretanto, precisa ser analisada sem deixar de lado o sujeito receptor das imagens, dos conceitos e das ideologias. No mundo onde tudo se faz espetáculo, pensar no sujeito como consumidor seria quesito ideal para não violar sua personalidade, porém, há, na verdade, uma imposição cultural que o torna mero objeto de recepção. Mediante esse contexto, em que consiste a personalidade desse sujeito contemporâneo? Não estaria ele sendo vítima de uma sociedade que o prepara violentamente para viver seu próprio despotismo? Essas questões nortearão este tópico com o objetivo de compreender esse sujeito/vítima em consonância com a grandiosidade do mundo onde tudo o que acontece almeja alcançar dimensão exagerada.

Guy Debord, no livro *A sociedade do espetáculo* (1997) faz um estudo sobre os novos rumos que a sociedade tomava já na década de 1960. Em advertência à edição francesa de 1992, o próprio autor reafirma a importância de sua teoria do espetáculo, dizendo: “uma teoria crítica como esta não se altera, pelo menos enquanto não forem destruídas as condições gerais do longo período histórico que ela foi a primeira a definir com precisão” (DEBORD, 1997, p. 9). Assim, por compreender o contexto de alienação do espetáculo na sociedade em âmbito cultural, econômico e político e, mediante afirmação de que sua obra é o marco que melhor define esse “longo período histórico”, é que partiremos dela para evidenciar essa condição espetacular que persiste na contemporaneidade.

Somadas à teoria de Debord, há ainda a humanista, proposta por Richard Freadman e Seumas Miller (1994) ao criticarem a teoria literária contemporânea, a freudiana e as demais que são também concernentes à literatura. Além dessas, destacam-se as teorias que se referem à temática da violência física e simbólica, estas contribuem para a compreensão da personalidade e subjetividade do ser na sociedade a partir do entrecruzamento da literatura e do teatro-ficção. Por conseguinte, se avaliarmos a condição do homem novo confrontando o seu

mundo interior com a realidade externa a esse mundo, não há como dispensar sua necessidade de sonhar, de agir e compreender tudo o que o cerca. Para isso, precisamos entender o conceito de personalidade como um conjunto de caracteres que distingue uma pessoa qualquer de outra, ou seja, como ela é vista e se posiciona no mundo social; e, subjetividade, como conjunto volátil de emoções, sentimentos e pensamentos que, a partir do íntimo do indivíduo, permite com que ele encontre seu equilíbrio no mundo externo.

Em *Um romance de geração: teatro-ficção* (2009), os monólogos de Santeiro evidenciam os percalços de caráter social advindos de seus conflitos com o mundo externo. Quanto a isso, o mais interessante é que o texto permite uma reflexão sobre como o teatro pode expor todo esse contexto a partir da própria representação, ou seja, como um crítico de teatro, Santeiro, estando ele mesmo no palco, faz uso de interpelações na tentativa de convencer o leitor-espectador de que seu ponto de vista é o mais adequado, o correto; e, além do mais, que suas frustrações frente ao mundo criticado merecem maior atenção cognitiva. Assim, como escritor disposto a escrever o romance de sua geração, Santeiro se instala em sua “torre de marfim” e tem a cidade do Rio de Janeiro como cenário incapaz de ser abrangido.

ELE: (*prosseguindo*) – Eu estava dizendo que quando me mudei para cá e abri essas janelas de par em par e deparei com essa magnífica visão (*faz um gesto para a janela*): caixotes retangulares repletos de moradores uns apertados contra os outros, num cenário que faria a inveja de pesquisadores da alma como Freud, Reich, Yin, Yang e Jung, pensei: eis um excelente posto de observação para um romancista. Daqui poderei sentir, uma a uma, as pulsações desta cidade inquebrantável, ou melhor, inabrangível...

ELA: – “Iná” o quê?

ELE: – Inabrangível, que não se pode abranger. Esta cidade inabrangível que é o Rio de Janeiro. Que importam a solidão, o calor, a angústia espiritual; o romancista é antes de tudo um forte. Não arredarei o pé do meu posto até que tudo tenha se transferido para o papel (SANT’ANNA, 2009, p. 29).

Sentir as pulsações da cidade antes de transferir tudo o que tem a dizer para o papel faz da personagem alguém “capacitado” para discursar sobre esse “mundo inabrangível”. Para o autor da teoria do espetáculo, o fator econômico acarretou sobre a vida social um novo modo de dominação capaz de definir toda realização humana. Esse fator teria levado à degradação do *ser* para o *ter* e, conseqüentemente, do *ter* para o *aparecer*. O ato de *aparecer*, na minha concepção, constitui-se também um ato de *dizer*. Talvez não seja esse último o que se pretende de imediato, no entanto, quando todo ato individual torna-se um escopo de representação social e é repetido por inúmeras pessoas, o indivíduo acaba dizendo com sua própria imagem o que não quer dizer, mas constitui-se como linguagem de reconhecimento universal, ou seja, constitui-se, de fato, o que a comunidade quer que ele seja. A tendência dessa

comunidade, entretanto, é a de seguir os padrões sociais que atenda ao mundo consumista, expondo uma aparência de felicidade que jamais será autêntica.

O corpo que se mostra, e o que é mostrado por meio dele, não incorporam os reflexos da alma. Para Pirandello (1999, p. 167), “a alma que reflete a si mesma é uma alma solitária; mas a solidão interior não é jamais tanta que não penetrem na consciência as sugestões da vida comum, com os fingimentos e as artes transfigurativas que a caracterizam”. Na verdade, a alma, como um motor que impulsiona algo, já não condiz com os atos humanos externos. Se os afetos da alma não mais se realizam plenamente no mundo real por meio do corpo, o que dizer deles se o próprio mundo real se converte em simples imagens? Para Debord, as imagens é que se tornam seres reais e motivações eficientes de um comportamento que ele chama de hipnótico; ou seja, para ele possui a tendência de *façon ver* o mundo que já não pode ser mais tocado. Daí, o espetáculo servir-se da visão como o sentido privilegiado do ser humano.

Entre hesitante e desconfiada, ELA, a jornalista, até então sem nome próprio, desvia-se do propósito de sua visita à casa do escritor e deixa-se seduzir pelos monólogos dele. Entre um monólogo e outro cresce a intimidade entre eles a ponto de se abraçarem e se beijarem no plano ficcional. Em meio a tal sedução, Santeiro acaba expondo sobre sua frustrada vida pessoal, amorosa e sua condição de escritor em crise. Descreve para ela o momento em que se deixa persuadir pela televisão, tornando-se mais um “numa massa de espectadores passivos” (SANT’ANNA, 2009, p. 32):

ELE: – Mas não era de cada um desses apartamentos, em separado, que se alternavam os gestos de amor ou de ódio ou de um medíocre mais singelo prosaísmo. Não. Era de todos eles simultaneamente que tais imagens saíam para minhas retinas, os gestos todos não passando de um só gesto a repetir-se em camadas infinitas, labirínticas de espelhos. E esses espelhos nada mais eram que as telas dos televisores, minha querida. E as pessoas que estavam vivas, os atores que faziam os acontecimentos, não eram aqueles bichos humanos em suas tocas, mas aqueles outros dentro dos espelhos, que eram o palco, o cenário, o picadeiro (SANT’ANNA, 2009, p. 32).

Com base na teoria de Debord e na declaração de Santeiro, posso afirmar que a sociedade da imagem, como base produtora do espetáculo, é a que propicia o esfacelamento da personalidade do homem. Aos que possuem, por exemplo, a pretensão de manter suas vidas particulares unificadas por princípios que a distinguem das vidas alheias, enfrentam inúmeras dificuldades pela própria condição de instabilidade desses princípios. Sejam quais forem suas convicções ou doutrinas, as relações sociais tendem a torná-los sujeitos influenciáveis. Na verdade, as relações que se estabelecem entre sujeitos inseridos no mesmo contexto são facilmente cambiáveis. Assim, os princípios apresentados por essa sociedade são contraditórios

em si mesmos e se tornam fatores que os impedem de se tornarem sujeitos singulares, com isso, fazem deles meros espectros de simulacro.

Nesses termos, para Debord (1997) o espetáculo como modo de produção se objetiva como visão de mundo que faz do mundo da visão um instrumento de unificação:

O espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como *instrumento de unificação*. Como parte da sociedade, ele é expressamente o setor que concentra todo olhar e toda consciência. Pelo fato de esse setor estar separado, ele é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza é tão somente a linguagem oficial da separação generalizada (DEBORD, 1997, p. 14).

Quanto à decisão de Santeiro, no momento da escrita, do que seria seu principal romance, foi tomada frente à situação desesperadora do mundo a ser narrado; por isso, parafraseando sua própria fala, resolvera, em vez de escrever a história de seu edifício, de seu bairro, de sua cidade, de seu tempo, de sua vida e da vida de seus conterrâneos, contar, de fato, as histórias de suas vidas, de suas pequenas dores e triunfos, dos seus crimes, paixões, comédias, traições, mas como se tudo isso passasse numa tela de televisão. Esta seria, para ele, uma tela de proteção, como um escudo. Escreveria o romance de sua geração com capítulos como se fossem capítulos de uma novela de televisão para ser assistida por toda a cidade. “A verdadeira vida desta cidade seria o ato de assistir tal novela”. (SANT’ANNA, 2009, p. 34).

Mediante esse contexto, antes mesmo de refletir aqui sobre toda a teoria de Debord (1997), faço um resumo do que é o espetáculo para ele com o intuito de posteriormente responder a questão introdutória deste tópico, que é: em que consiste a personalidade? Como novo modo de produção existente na sociedade ele é, parafraseando as expressões do próprio autor, o âmago do irrealismo da sociedade real; é a afirmação onipresente já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha; é autônomo e possui sua própria linguagem; apresenta uma alienação recíproca que confunde sua própria realidade; é a afirmação da aparência de toda a vida humana; é o momento histórico que nos contém; é o espetáculo que não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo; ele domina os homens vivos quando a economia já os dominou totalmente; é a reconstrução material da ilusão religiosa; é prisão; é como um sonho mau; é especialização; é proletarização, é poder; é perda da unidade; é o mapa do novo mundo; é alienação; enfim, “o espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 1997, p. 25).

Sendo o espetáculo tudo isso, a vida do sujeito contemporâneo se faz e se refaz a partir da negação de si mesma. Em muitas instâncias, ela torna-se perceptível não pela essência ou pela autenticidade, mas pela aparência; uma aparência que, tendo apagada sua própria

natureza, assume uma imagem imprópria, projetando-se no mundo de maneira espetaculosa. Essa projeção, muitas vezes, não se materializa em ações, porém, constitui-se em ilusórias possibilidades.

Ao escrever, já no início do século XX, sobre a capacidade particular que o humorista possui de surpreender essas diversas simulações para sua luta pela vida, divertindo-se e desmascarando-as, Pirandello afirma:

Quanto mais difícil é a luta pela vida e mais é sentida nesta luta a debilidade própria, tanto maior se faz a necessidade do engano recíproco. A simulação da força, da honestidade, da simpatia, da prudência, em suma, de qualquer virtude máxima da veracidade, é uma forma de adaptação, um hábil instrumento de luta (PIRANDELLO, 1999, p. 166).

Mesmo que não tenha se declarado um escritor humorista ou irônico, o projeto de escrita de Santeiro, em concordância com suas falas, está permeado por essas características. Isso fica evidente quando afirma escrever porque se preocupa com a condição humana. Sua resposta à curiosidade da entrevistadora sobre a produção do livro desejado é, porém, direta:

ELE: – Não escrevi o livro porque não era necessário. Bastava publicar a ideia. Se as novelas já estão aí, porque fazer mais uma ou reproduzir uma delas? Basta publicar a ideia que a obra está realizada. E se as pessoas estão mesmo a fim de ver novela, que liguem a televisão. Só que, com a leitura da minha ideia, a consciência com que elas assistiriam as novelas seria uma consciência ampliada. Nunca ouviu falar em arte conceitual? (SANT’ANNA, 2009, p. 35)

Essa ausência de uma “consciência ampliada”, da qual expõe Santeiro, remete à expressão “separação consumada”, de Guy Debord (1997), que faz uma análise da sociedade consumista pelo viés de sua submissão à mídia alienadora. Sobre isso, ele afirma: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação.” (DEBORD, 1997, p. 13). Mediante esse contexto exposto por Debord, Lehmann (2007) também pondera que

o incontrolável grau de realidade das imagens deslocaliza os acontecimentos divulgados pela mídia e ao mesmo tempo institui comunidades de valores de espectadores que recebem as imagens isolados em seus apartamentos, de modo que se dá um distanciamento radical entre a apresentação sempre renovada de corpos vitimados, feridos, mortos por catástrofes (isoladas, reais ou fictícias) e o espectador passivo: a soldagem de percepção e ação, mensagem recebida e responsabilidade, é dissolvida (LEHMANN, 2007, p. 423).

Ainda partindo da leitura do texto de Debord, essa representação está ligada às condições de uma sociedade que possui como fado a dicotomia entre o real e o mundo apresentado em imagens. Este, por sua vez, numa constante acumulação de meros espetáculos, é recriado a todo o momento e estabelecido como padrão de vida pelo contexto midiático contemporâneo. Sendo esse contexto extremamente paradoxal, ao mesmo tempo em que separa, também unifica o mundo. Assim, nessa sociedade em que predomina o ilusório, o real passa a ter valor secundário para muitos, pois estes ficam aquém de suas próprias realizações para “viverem” as vidas criadas espetacularmente pela mídia.

Como autor de uma peça intitulada “Balcão”, mesmo nome de uma peça do escritor francês Jean Genet, Santeiro também lisonjeia sua condição de escritor nesse contexto em que tudo é representável. A propósito de ter assistido há algum tempo uma peça intitulada “Os emigrados”, de Mozrek, no Teatro Gláucio Gil, na qual havia um intelectual e um operário em que “naquele esquematismo habitual das peças de teatro. O intelectual dizia coisas intelectuais e o operário dizia coisas proletárias” (SANT’ANNA, 2009, p. 36), ter se lembrado de um determinado restaurante e botequim do bairro Catete, onde mora, e ter presenciado o escandaloso caminhar de uma mulher nua na praça Serzedelo Correa, é que ele resolve então escrever tal peça por associações de ideias:

ELE: – Eu simplesmente o anunciei, como matéria paga, num desses jornalecos da imprensa marginal. Anunciei que ali, naquele misto de restaurante e botequim, estava sendo levada, diariamente, uma peça de minha autoria. É claro que as pessoas, os atores, não estavam ali. Mas saca a ideia: eu me apropriei delas, transformei-as em atores, personagens, forneci-lhes uma segunda dimensão. E pus no jornal uma foto, o endereço, o cardápio etc., do “meu balcão”. O portuga que era dono do lugar até entrou com uma grana. E, como era matéria paga, estava escrito que o melhor espetáculo teatral do Rio de Janeiro se passava ali naquele restaurante. E era verdade: nenhum autor conseguiria criar num palco um balcão de botequim com aquela movimentação, a espontaneidade, o improviso, a intensidade dramática, que existiam ali. Cenas de amor e de sexo da mais deslavada autenticidade e uma atmosfera de violência que, a qualquer momento, poderia culminar num crime. Fora isso, a marcante conotação social das pessoas retratadas no ato mais fundamental do ser humano: comer. Sem nenhuma falsa modéstia, posso assegurar que foi um sucesso que tornou obsoleto todo o teatro social deste país. Além disso, o tipo de veiculação na imprensa, a abertura integral da obra fizeram-na um dos poucos exemplos autênticos da cultura *underground* no Brasil. Pena que a coisa não tenha durado (SANT’ANNA, 2009, p. 39).

Por consequência, o sucesso da peça foi o sucesso do restaurante. A “genialidade” artística de Santeiro é a que parte do submundo e faz dele arte teatral. Nesse ambiente, evidencia-se o espetáculo das vidas de pessoas comuns, cada uma delas, talvez, em sua plena dificuldade existencial. No entanto, a jornalista percebe que a criatividade imaginativa dele não passa de algo momentâneo, usado somente para tentar engabelá-la. Dirigindo-se especificamente a ela, Santeiro demonstra fazer parte de um contexto midiático que o força ao

espetáculo como única condição de reconhecimento intelectual; seu mérito enquanto autor de novelas conflui assim para um mundo no qual predomina a civilização de massas sobre qualquer outro tipo de manifestação cultural. Nesse mundo, a relação social entre as pessoas se dá não somente pela imposição do texto escrito unicamente para tal finalidade, como também pela imposição da imagem criada para consumo imediato. Esta, por sua vez, deve conduzir o receptor a uma ideia que, na verdade, é sempre pré-fabricada de acordo com os objetivos de quem a produz.

Desse novo posicionamento do sujeito no mundo, decorre ainda outro problema: o de que o espetáculo extrapola o simples olhar. Acoplado à audição, “ele escapa à atividade do homem, à reconsideração e à correção de sua obra. É o contrário do diálogo. Sempre que haja representação, o espetáculo se reconstitui” (DEBORD, 1997, p. 18). Para o teórico, essa frequente e imponderável reconstituição espetacular, torna opaco o sentido da vida concreta e cria, por meio de um novo modo de *ver* em um universo *especulativo*, não a filosofia verdadeira, mas sim, uma condição que apenas “filosofiza” a realidade:

A filosofia, como poder do pensamento separado e pensamento do poder separado, jamais conseguiu, por si só, superar a teologia. O espetáculo é a reconstrução material da ilusão religiosa. A técnica espetacular não dissipou as nuvens religiosas em que os homens haviam colocado suas potencialidades, desligada deles: ela apenas os ligou a uma base terrestre. Desse modo, é a vida mais terrestre que se torna opaca e irrespirável. Ela já não remete para o céu, mas abriga dentro de si sua recusa absoluta, seu paraíso ilusório. O espetáculo é a realização técnica do exílio, para o além, das potencialidades do homem; a cisão consumada no interior do homem (DEBORD, 1997, p. 19).

O exilar-se de si mesmo por meio de uma separação interna pode remeter ao aprisionamento da sociedade como um todo e também da alma em sua singularidade. A violação dessas duas instâncias está, como afirma também Debord, na especialização do poder. “A aparência fetichista de pura objetividade nas relações espetaculares esconde o seu caráter de relação entre homens e entre classes: parece que uma segunda natureza domina, com leis fatais, o meio em que vivemos” (DEBORD, 1997, p. 20). Ao chegar a essa conclusão, o teórico avalia o poder do espetáculo como sendo essencialmente unilateral, visto que, sendo ele inseparável do *Estado* moderno, ele faz a separação na sociedade, ou seja, funciona como mais um produto da divisão do trabalho social e órgão indiscutível da dominação de classe. Para ele, o espetáculo na sociedade moderna expressa o que a sociedade *pode fazer*, e, diferentemente do que o sagrado pretendia há muito, o *não podia fazer*, ele expressa o *permitido* que se opõe de todo ao *possível*. Assim, o espetáculo é, na verdade, a possibilidade de conservar o inconsciente enquanto à mudança prática das condições de existência. Ao separar, por exemplo, o trabalhador do que ele

produz, estabelece-se a proletarização do mundo, e o sistema econômico tem nisso a sua vitória por meio do isolamento. Essa perda da unidade do mundo social com a linguagem da separação também permite a Debord afirmar que “o que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne como separado” (DEBORD, 1997, p. 23).

O paradoxo advindo dessa posição no mundo traz um abalo para a personalidade do indivíduo. Sua individualidade, consciente ou inconsciente, que por si só já é complexa, fragmenta-se em subjetividades e em conflitos com sua própria personalidade. O *ser* em sua autenticidade e o *dever ser* imposto ilusoriamente pelo social impede o reconhecimento de sua própria sujeição. Sujeição a si mesmo em oposição à sociedade? Sujeição à sociedade em cumprimento aos desígnios dela? Se a perda da unidade do mundo social acontece com a linguagem da separação, a que linguagem pertenceriam, por exemplo, as narrativas literárias? À linguagem limitada por essa sujeição com o intuito de unificação e avaliação social, além da análise fabulada dessa mesma sujeição? Por outro lado, como pode o espetáculo reunir o separado e ao mesmo tempo o reunir como separado? Por certo, o espetáculo constitui-se de uma ferramenta que ao mesmo tempo encanta e desencanta. Em vez de somente levar ao prazer ponderado, ao esclarecimento e à emancipação por meio da comparação e autorreflexão, pode ainda levar ao sofrimento e à alienação.

Por meio de um condicionamento e de inúmeras repetições, as ideias alienadoras e excludentes vão sendo reproduzidas quase sempre sem nenhum aparato crítico que as condenem como sendo nocivas à sociedade. Nesse ponto é que se confirma a autonomia da sociedade massiva e espetacular como um todo. Para Guy Debord, por exemplo, “A linguagem do espetáculo é constituída de sinais da produção reinante, que são ao mesmo tempo a finalidade última dessa produção” (DEBORD, 1997, p. 15), ou seja, “o espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. [...] a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente” (DEBORD, 1997, p. 15). Ficcionalmente, Santeiro retrata essa condição social quando afirma:

ELE: (*com uma paciência intencional, forçada*) – A novela é você quem vai publicar pra mim. Quando sair esta entrevista aqui, ela estará publicada. Porque a ideia da novela exige uma outra estrutura. Imprensa marginal não dá. Estamos numa civilização de massas, querida. E novela é cultura de massa. A ideia da novela tem de sair em grande tiragem. Qual é a tiragem do teu jornal de domingo? Vai sair num domingo, não vai? É no domingo que as pessoas leem esses cadernos de frescura dos jornais. Elas passam os olhos por cima, na praia, entre um mergulho e outro, um picolé, uma limonada. Vá lá que elas prestem muita atenção. É capaz até de eu ir à praia nesse domingo. Você me avisa quando, não avisa? Eu quero ver as pessoas me lendo. Será ali, na Montenegro, o ponto da praia onde se encontram, simultaneamente, os atores e o público das novelas. E também, eu estarei lá. Eu,

criador deles – atores e público da “minha” novela –, também estarei lá, como um terceiro polo catalizador, um terceiro nível. E eles, depois de verem meu retrato e o meu papo no jornal, subitamente me reconhecerão e pelo menos uma dúzia deles poderá se iluminar. Porque vai sair meu retrato, não vai? E o fotógrafo? Cadê o fotógrafo? Manda ele aqui amanhã e eu posarei à minha janela, ou seja; o cenário da minha obra conceitual sobre a televisão e o seu público. E você põe lá, na legenda: Carlos Santeiro e sua paisagem (SANT’ANNA, 2009, pp. 40-41).

Mais adiante, mesmo consciente da grande farsa, aos poucos a jornalista vai ironicamente cedendo aos caprichos de Carlos Santeiro, principalmente por ele tentar convencê-la de que realmente é um “gênio”, visto que deseja a todo custo “retratar os dramas humanos primordiais como o amor, o conflito e a morte.” (SANT’ANNA, 2009, p. 45). Nesse jogo de linguagem que se estabelece entre as personagens, apesar de em certos momentos haver até mesmo um esvaziamento do ato comunicativo, há o comprometimento emocional por meio das palavras. De mero trabalho jornalístico, mediante a troca de informações e a cumplicidade que se estabelecem entre ELE e ELA, a entrevista toma um rumo que não mais permite recuar. Engajadas pelo desencadeamento das ações e suas próprias carências afetivas, aos poucos ambas se permitem envolver numa situação que Lehmann chama de “comum em meio à linguagem”, visto que para ele “esse é o verdadeiro motivo pelo qual, como frequentemente lamentamos, a ficção e a realidade se confundem” (2007, p. 423).

A extensão de futuros sofrimentos propiciados pelo contexto ilusório oferecido também pressupõe a extensão circunstancial dos prazeres imediatos, ou melhor, dos falsos prazeres. A momentaneidade destes não supera ou ameniza a continuidade daqueles. Na coletividade requerida pelo espetáculo, o riso em conjunto, proveniente de uma situação fantasiosa e corriqueira, pode ser a perpetuação da dor que, irrefletida no momento espetacular, dilacera em circunstância particular. Desse modo, o vivido em sua real plenitude estaria servindo apenas como pretexto para dar continuidade à situação posta em cena. Por outro lado, a vida da alma está pautada, segundo Pirandello (1999, p. 168) num equilíbrio móvel ao longo do tempo. Sobre essa condição, o mesmo avalia:

A simplicidade d’alma contradiz o conceito histórico da alma humana. Sua vida é equilíbrio móvel; é um ressurgir e sopitar contínuo de afetos, de tendências, de ideias; um flutuar incessante entre termos contraditórios e um oscilar entre polos opostos, como a esperança e o medo, o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto e assim por diante. Se de repente se delinea na imagem obscura do porvir um luminoso desenho de ação, ou vagamente brilha a flor do prazer, não tarda a aparecer, vândice do direito da experiência, o pensamento do passado, não raro sombrio e triste; ou intervém para frear a briosa fantasia do sentido caviloso do presente. Essa luta de recordações, de esperanças, de pressentimentos, de percepções, de idealidade, pode figurar-se como uma luta de almas entre si, que disputam o domínio definitivo e pleno da personalidade (PIRANDELLO, 1999, p. 169).

Como imposição utópica de relacionamento entre os indivíduos, estaria a necessidade de, após cada um interagir no grupo, recuar-se para sua imponderável condição de dilaceramento. Nessas instâncias, a sociedade seria composta de indivíduos que se assemelhariam e viveriam como em um bando de lobos. Nessa alcateia imaginária, no entanto, o lobo tanto pode ser o outro que fere ou ainda o indivíduo que dilacera a si mesmo. Compelido pela universalização dessa linguagem hostil como única maneira de instalar uma suposta harmonia, ao mesmo tempo em que se deixa seduzir por ela é o que, por meio de seu veneno, também agride, agride-se, provoca e se provoca.

Dessa maneira procede também Santeiro, que com sua audácia melosa e boa oratória, chega ao ponto de fazer declarações de amor à recém-conhecida, e esta, ao ser bajulada por ele de forma despudorada e teatral, tende a não resistir às provocações, passando então a participar espontaneamente de seu jogo libidinoso. Entretanto, entre uma fala e outra, ora ligando o gravador para uma fala mais interessante ora desligando, ela não desiste de cumprir com o seu objetivo: entrevistar o escritor em crise; e, com isso, a visita vai se estendendo por muito mais tempo.

2.2 ESFACELAMENTO DA SUBJETIVIDADE: CONTRADIÇÕES E MELANCOLIAS

O esfacelamento da subjetividade do indivíduo contemporâneo consiste em contradições e melancolias. São muitas as incertezas que o conduzem a reflexões diversas e conflituosas sobre o mundo, sobre os outros e sobre si mesmo. As complicações advindas da interação desses três componentes refletem cotidianamente em suas ações, tanto de forma objetiva e pragmática, como subjetiva e incerta, principalmente quanto aos aspectos concernentes ao espírito e à alma. Desde a tomada de consciência como ser-no-mundo, sua condição de vida se resume no tempo presente em oposição ao passado e ao futuro. Se o presente se torna apenas suportável, sendo resultante do passado que se encerra com todas as contradições, o futuro é o que assombra com as incertezas de progressos mediante a banalidade da vida e a expectativa da morte.

Sigmund Freud (1996) em “O futuro de uma ilusão” – texto publicado originalmente em 1927 – afirma que, como integrante desse contexto, o mundo civilizado requer do indivíduo que ele conheça melhor a respeito do passado e do presente, pois quanto menos ele os conhecer, mais inseguro se mostrará em seu juízo quanto ao futuro. Segundo o que escreve em seu texto, Freud afirma que as pessoas em geral experimentam seu presente de forma ingênua sem serem capazes de fazer uma estimativa sobre seu conteúdo, fazendo-se necessário, para

tanto, colocarem-se a certa distância dele, visto que “o presente tem de se tornar o passado para que possa produzir pontos de observação a partir dos quais elas julguem o futuro” (FREUD, 1996, p. 15). Ao estudar a relação das pessoas com o mundo civilizado, o autor possui a impressão de que “a civilização é algo que foi imposto a uma maioria resistente por uma minoria que compreendeu como obter a posse dos meios de poder e coerção” (FREUD, 1996, p. 15). Sendo assim, afirma que apesar dos avanços quanto ao controle sobre a natureza física, não houve progresso no trato dos assuntos humanos:

Pensar-se-ia ser possível um reordenamento das relações humanas, que removeria as fontes de insatisfação para com a civilização pela renúncia à coerção e à repressão dos instintos, de sorte que, imperturbados pela discórdia interna, os homens pudessem dedicar-se à aquisição da riqueza e à sua fruição. Essa seria a idade de ouro, mas é discutível se tal estado de coisas pode se tornar realidade. Parece, antes, que toda civilização tem de se erigir sobre a coerção e a renúncia ao instinto; sequer parece certo se, caso cessasse a coerção, a maioria dos seres humanos estaria preparada para empreender o trabalho necessário à aquisição de novas riquezas. Acho que se tem de levar em conta o fato de estarem presentes em todos os homens tendências destrutivas e, portanto, anti-sociais e anticulturais, e que, num grande número de pessoas, essas tendências são suficientemente fortes para determinar o comportamento delas na sociedade humana (FREUD, 1996, p. 17).

Essa dúvida de Freud, juntamente com as tendências destrutivas que acompanham a maioria das pessoas, tornando-as antissociais e avessas à cultura, é que nos leva às discussões de caráter psicológico em consonância às de caráter social. Para o pai da psicanálise, por exemplo, a questão decisiva “consiste em saber se, e até que ponto, é possível diminuir o ônus dos sacrifícios instintuais impostos aos homens, reconciliá-los com aqueles que necessariamente devem permanecer e fornecer-lhes uma compensação” (FREUD, 1996, p. 17).

Em *A tragédia brasileira: romance-teatro* (2005), por exemplo, ao findar do cerimonial, que consistiu na reconstituição do atropelamento e velório, o “desespero agradável” pode continuar para o leitor. Acompanhando a história de vida de Roberto, o poeta *voyeur*, podemos ampliar o estudo formal do romance-teatro em consonância com a temática da violência na vida humana. Avaliando sua trajetória de inserção ficcional, ampliaremos as discussões sobre como ela se introduz nas relações interpessoais e como suas estratégias de perpetuação estão intrinsecamente atadas às controvérsias que envolvem a sexualidade dos indivíduos, e, conseqüentemente, o início do sofrimento em suas vidas.

Ao criticar as massas e considerá-las “preguiçosas e pouco inteligentes” por não terem amor à renúncia instintual, Freud afirma que “só através da influência de indivíduos que possam fornecer um exemplo e a quem reconheçam como líderes, as massas podem ser

induzidas a efetuar o trabalho e a suportar as renúncias de que a existência depende” (FREUD, 1996, p. 17). Dessa forma, tanto os que governam como os que são governados precisam chegar à compreensão da necessidade de dominar seus próprios instintos de maneira a controlar suas paixões e ansiedades. Quanto mais complexo for o mundo, a civilização, mais complexa tende a ser a atuação de cada ser em sua constituição interna frente ao que lhe é imposto externamente. No entanto, as vantagens advindas dessa compreensão e atuação podem levar a inúmeras frustrações por meio das diferentes privações. A insatisfação, por outro lado, tende à revolta. Sendo esta reprimida por imposições coletivas de ordem moral, social ou religiosa, sobrarão ao indivíduo apenas a opção de viver continuamente em contraste, sacrificando-se internamente a embates hostis em busca, talvez, de seu próprio aperfeiçoamento.

Sendo *A tragédia brasileira* um romance-teatro de mais de cento e cinquenta páginas, ele está estruturado em Abertura, Atos (subdivididos em Cenas), Agruras de um Autor-Diretor e Epílogo. Ao escrever um romance como esse, no qual várias vidas ficcionais se entrelaçam em suas alegrias e tristezas, o autor também consegue despertar algumas curiosidades quanto ao fazer literário contemporâneo. Sua escolha pelo gênero romance-teatro se justifica à medida que são expostas as angústias do homem do final do século XX e, por que não dizer, do início do século XXI.

Como sabemos, essas angústias contemporâneas são estendidas à criação da obra de arte como representante de um sujeito cada vez mais esfacelado, vivenciando situações reais e pseudorreais, ou seja, que estão em constante processo de espetacularização. Dessa forma, o autor, narrador ou Autor-Diretor não apenas constroem a narrativa, mas também, como personagens e por meio das personagens, participam dela e conduzem com maestria o espetáculo da vida. Ou seria da morte?

Retomando a angústia frente à possibilidade de a morte chegar sem que a vida seja plenamente concluída, a busca desenfreada por um refúgio se torna permanente junto ao anseio de se viver grandes realizações. Freud reconhece, por exemplo, que todo ser humano, desde a infância sofre com o desamparo dessa mesma civilização da qual faz parte e por ela é constituído, porém, seu desafio está em exorcizar os terrores da natureza, em buscar a reconciliação com a crueldade do Destino e a compensação pelos sofrimentos da vida civilizada. Ao estudar as origens psíquicas das ideias religiosas, voltadas para a busca permanente de um “pai poderoso” que o ampare, ele acrescenta como exemplo dessa situação:

o governo benevolente de uma Providência divina mitiga nosso temor dos perigos da vida; o estabelecimento de uma ordem moral mundial assegura a realização das exigências de justiça, que com tanta frequência permaneceram irrealizadas na civilização humana; e o prolongamento da existência terrena numa vida futura fornece a estrutura local e temporal em que essas realizações de desejo se efetuarão (FREUD, 1996, p. 39).

Se o acreditar na benevolência divina permite um abrandamento frente às dificuldades que se apresentam, por outro lado, faltam o diálogo e a compreensão entre os vários eixos científicos que se apresentam em oposição às áreas humanísticas de compreensão do ser. Assim, a comparação entre as várias ciências, e destas com as religiões, desestabilizam os sentimentos do homem frente à sua concepção de verdade ou às várias verdades que a ele são impostas. Destituído de uma razão melhor e mais fundamentada teoricamente em princípios confiáveis, ele fica dividido entre as várias possibilidades de compreensão existencial. Dessa maneira, quando sua dificuldade de equilíbrio se instala como necessidade primordial para o encaminhamento de sua própria vida, individual ou coletiva, sua capacidade de compreender o mundo se resume na contradição que há entre as posições alcançadas com seu esforço intelectual e sua inconsequente vida instintual. Entretanto, enxergar os avanços científicos pelo viés da negatividade pode ser ainda pior, visto que, como afirma Freud, “acreditamos ser possível ao trabalho científico conseguir um certo conhecimento da realidade do mundo, conhecimento através do qual podemos aumentar nosso poder e de acordo com o qual podemos organizar nossa vida” (FREUD, 1996, p. 62). Para ele, “as transformações da opinião científica são desenvolvimentos, progressos, e não revoluções” (FREUD, 1996, p. 63).

As várias narrativas que circundam o episódio da morte de Jacira confirmam o emaranhado de situações que envolvem vidas particulares e suas relações com o mundo externo. As consequências físicas e psicológicas advindas de certos acontecimentos nos fazem pensar largamente nos instintos de vida e morte, ou seja, na plenitude da força que impele ao progresso e na morbidez exagerada que persistem em muitas pessoas e na sociedade.

As cenas de número 4 a 6 do Primeiro Ato foram intituladas “O quarteto de Alexandria I, II e III”. A epígrafe que introduz a Cena 4, como informado logo abaixo dela, corresponde a um trecho de Sigmund Freud (*Cartas*) que também foi utilizado pelo romancista, poeta e dramaturgo britânico Lawrence Durrell (1912-1990) em sua obra mais famosa intitulada *O quarteto de Alexandria*, correspondendo, respectivamente, a *Justine* 1957, *Balthazar* 1958, *Mountolive* 1958, *Clea* 1960. Em *Cartas* Freud afirma: “Estou me acostumando com a ideia de considerar todo ato sexual como um processo em que quatro pessoas estão envolvidas. Nós teremos muito o que discutir a esse respeito” (FREUD, apud SANT’ANNA, 2005, p. 36). Com todas essas informações, justifica-se a homonímia dos títulos

das três cenas subsequentes do romance-teatro, visto que contracenam Roberto Criança, Roberto Adulto, a Mãe e o Pai.

Entre o passado, representado pelo Roberto Criança, e o presente, representado pelo Roberto Adulto, intercalam as falas da Mãe e do Pai. De início, a mãe declara que ele sempre fora um garoto arredio, esquisito, mas de inteligência precoce. Com todas essas características, em tenra idade já preocupava sua genitora com perguntas do tipo “– Mamãe, como é que a gente nasce?” “– E pra que é que a gente nasce?” (SANT’ANNA, 2005, pp. 36-37). Para cada resposta dada, inteligentemente outra interrogação se fazia. Relembrando as falas do filho, na voz singular da própria criança, a mãe prossegue como se falando para o público e, enquanto isso, “*em seu espaço, Roberto Adulto tira discretamente uma arma do bolso*” (SANT’ANNA, 2005, p. 37).

Dessa maneira, o leitor-espectador vai acompanhando as mudanças de tempos e de espaços da narrativa. Os diálogos do passado condizem com os do presente. Para a pergunta mais difícil feita pelo filho, segundo a mãe, não houve resposta. O fato de o garoto querer saber o porquê de ter nascido a fez questionar à época se ele não seria doente. O trecho abaixo, com imagem forte, confirma o adjetivo “mórbido” usado para a apresentação da personagem no início do espetáculo. Subentende-se que a personalidade difícil e conturbada de Roberto quando criança não foi alterada na fase adulta:

Em seu espaço, Roberto Adulto tira discretamente uma arma do bolso.

Mãe: – Eu não sabia o que responder, então perguntei: “Por quê? Você não acha bom ter nascido?”. Ele respondeu simplesmente assim: “Não!”. E saiu correndo para o quarto.

Roberto Criança sai abruptamente. De pé, em pose de estátua, Roberto Adulto está com o revólver apontado contra a própria cabeça.

Roberto Adulto (*fixando o revólver num ponto da cabeça*): – É aqui. Parece ser aqui, a dor. Um pequeno ponto nessa massa mole e viscosa dentro da cabeça, este *Eu* ao qual damos tanta importância e que tanto nos atormenta. Mas não é propriamente uma dor. Talvez fosse preferível uma dor, mas não é uma dor. É antes uma pressão dentro da cabeça. Como uma caldeira cheia de vapor, se é que qualquer comparação nos serve. Só que uma caldeira que não dispusesse de nenhuma válvula de escape, de segurança. Então, segundo os mais rudimentares princípios da física, deveria explodir. E no entanto não explode. (*Roberto engatilha o revólver e sorri sinistramente.*) A menos que... Um pequeno buraco. Bastaria que abrissemos aqui um pequeno buraco para que essa pressão se esvaísse (SANT’ANNA, 2005, p. 37).

Lida e imaginada a cena, o leitor fixa em sua mente o momento terrível vivido pela personagem. No entanto, o risco de morte que corre o Poeta é adiado, fazendo aumentar a expectativa do leitor-espectador quanto ao provável suicídio da personagem. Nesse ínterim,

contudo, é preciso investigar se há, de fato, poesia na vida de Roberto Adulto. Descrito como “poeta romântico”, ele vive um dilema: morrer por amor ou viver pela poesia?

Em *Um crime delicado* (1997), por outro lado, as personalidades dos indivíduos se destacam por estarem entrelaçadas ao *voyeurismo* e à vergonha culposa. O interesse de Antônio Martins por Inês se acentua à medida que o tempo passa sem que a mesma se declare a ele, condição esta que o leva cada vez mais ao desespero e à evasão no álcool. Dessa maneira, a frustração do amante não correspondido é acompanhada de um misto de culpa e vergonha por estar atraído e tentar conquistar uma mulher que, apesar de bela, é também defeituosa e frágil. Essa condição do narrador se reforça ainda mais devido a certa lembrança que lhe ocorre a partir do primeiro encontro vivido na casa de Inês, isto é, do encontro que se passa posteriormente ao do Café e ao incidente na rua: a lembrança de ter visto uma peça instigante entre os objetos e os móveis do apartamento dela, uma muleta. Além de tudo isso, o que mais o aflige é o fato de que, já embriagado, ao usar o banheiro da casa da mulher, ele avistara também um biombo, cuja imagem persiste em sua memória a ponto de assim o descrever:

Com suas propriedades de velar e sugerir, foi esse biombo que descortinou para mim não uma sequência de imagens encadeadas, mas uma cena relâmpago, como um instantâneo fotográfico iluminado pelo espoucar de um flash na escuridão: a de Inês deitada, para não dizer desfalecida, sobre um leito ou divã, enquanto eu me debruçava sobre seu corpo. Uma cena quase sublimar em minhas recordações, mas suficientemente materializada para incluir uma perna atrofiada, contrastando com a outra sadia, forte e, por que não dizer?, bela (SANT’ANNA, 1997, p. 25).

Essa visão ou “cena quase sublimar” é que o perseguirá de maneira a trazer algumas preocupações, como por exemplo, o fato de ele estar ou não fantasiando tudo isso em conformidade a um desejo intenso de possuí-la: “sim, provavelmente, pois eu não encontrara, ao despertar, o menor vestígio, mental ou físico, de haver possuído Inês, o que me decepcionava e me tranquilizava” (SANT’ANNA, 1997, p. 25). Junto a estas preocupações, acentua-se o medo de que algo ruim aconteça com Inês, e, sendo assim, sua função, nesse caso, seria a de protegê-la. Mas protegê-la de quem? De outro ou de si mesmo? Assim, a fragilidade da mulher somada à sua deficiência física, a de ser manca, leva Martins à seguinte justificativa para sua frustração:

Porque se a possibilidade de tê-la conhecido tão intimamente me enlevava, faltava-me a memória viva, sem a qual os acontecimentos não existem, o que reforçava a hipótese de que eu falhara. Por outro lado, não gostaria de ter me aproveitado de uma situação em que a mulher estivesse semiconsciente ou inconsciente, para então... Quer dizer, não é que a situação não me atraísse, mas eu me sentiria vil se me aproveitasse dela. E houvera um momento, parecia-me, em que eu cedera a um impulso de aproximar-me de Inês, para tocá-la e sentir se... respirava. Uma preocupação – a de que ela tivesse desacordada, talvez em coma – que voltou a tomar-me, provocando-me quase pânico, não estivesse eu habituado a certos exageros de culpa visceral, com certeza exacerbada pela proteção e fragilidade de uma mulher... manca. Pronto, eu pronunciara para mim próprio, pela primeira vez, a palavra (SANT’ANNA, 1997, p. 25).

As reticências no discurso do narrador, somadas à sua insegurança e hesitação, chegando quase ao pânico, são acompanhadas de “exageros de culpa visceral” (SANT’ANNA, 1997, p. 25), sendo também tal culpa “exacerbada pela proteção e fragilidade de uma mulher... manca” (SANT’ANNA, 1997, p. 25). Se avaliarmos então o narrador sob essa condição, a de culpabilidade, podemos fazer a seguinte questão: não estaria ele lutando conscientemente contra sua própria fragilidade, visto que o defeito de Inês torna-se um fetiche sexual para si mesmo? Se isso se confirmar ao longo do texto, a suposta piedade existente somente fará intensificar ainda mais o desejo de possuí-la; sendo assim, este será cada vez mais acompanhado de outros sentimentos contraditórios entre si, como por exemplo, os de afeto e de perversão para com a mulher desejada.

Quanto a Santeiro, protagonista de *Um romance de geração* (1980), ao ser interrompido pela jornalista-atriz, instala-se no palco o sentimento de impotência frente ao outro e a si próprio.

ELE: (*subitamente tímido, deprimido, sentando-se nas almofadas e passando as mãos na testa, como se estivesse doente*) – É, você tem razão. Eu sou um cara tão narcisista que acho que parei de ir à praia quando parei de publicar. Quando eu publicava, ia à praia lá na Montenegro, era reconhecido; passava e as pessoas me apontavam discretamente, cochichando. Deviam estar falando de mim: “Esse aí é o Santeiro, aquele escritor”. As mulheres... (*Ele subitamente modesto.*) Bom, deixa pra lá. O que interessa é que eu sou tão narcisista que não posso ir a um lugar onde não seja o centro dos acontecimentos. (*Ele volta ao tom deprimido e por isso ela afaga maternalmente sua cabeça.*) Ou talvez eu tenha parado de ir à praia como uma punição que impus a mim mesmo. Sou um cara cheio de sentimento de culpa. Eu estava no auge e então arrumei logo uma doença psicossomática e tive de parar de ir à praia (SANT’ANNA, 2009, p. 26).

Contar com a admiração e o reconhecimento de seus contemporâneos talvez sejam fatores que o ajudem a sair dessa condição, como nos tempos passados. Porém, a repressão imposta a Santeiro não parte unicamente do mundo externo, e sim de si mesmo. O fato de ele se confessar um narcisista, por exemplo, remete aos estudos freudianos, ou seja, ao mal-estar advindo da exigente civilização que entra em choque com sua difícil personalidade. Quando escritor reconhecido, Santeiro possuía, na verdade, a capacidade de fazer o deslocamento de sua libido, lembrada aqui pela expressão “As mulheres...” para um trabalho intelectual que o ajudava no afastamento de seu sofrimento. Essa flexibilidade é perdida, no entanto, a partir do momento que sua libido exige maior reconhecimento, sendo, entretanto, frustrada por seu próprio ego, o eterno insatisfeito. Ao buscar, como pondera Freud (1996) a totalidade de sua satisfação em apenas uma aspiração, a literária, visto que se declara um escritor, ele cai no paradigma do sujeito

que vê na fuga sua última tentativa de amenizar o sofrimento cotidiano. Sobre isso, lemos o que Freud escreveu:

O homem predominantemente erótico dará preferência aos seus relacionamentos emocionais com outras pessoas; o narcisista que tende a ser auto-suficiente, buscará suas satisfações principais em seus processos mentais internos; o homem de ação nunca abandonará o mundo externo, onde pode testar sua força (FREUD, 1996, p. 91).

Essa condição de abandono, seguida do sentimento de culpa, impõe a Santeiro a violência contra si próprio, extremando então seu sofrimento psíquico em detrimento de um excesso de amor a si mesmo, fazendo assim com que haja um investimento maior de sua energia libidinal no seu Eu, inconciliável com o mundo exterior. Para complementar essa possível leitura, que em muito poderá contribuir para com a compreensão dessa personagem frente à totalidade da obra, Freud também afirma:

Uma pessoa nascida com uma constituição instintiva especialmente desfavorável e que não tenha experimentado corretamente a transformação e a redistribuição de seus componentes libidinais indispensáveis às realizações posteriores, achará difícil obter felicidade em sua situação externa, em especial se vier a se defrontar com tarefas de certa dificuldade (FREUD, 1996, p. 91).

Assim sendo, podemos afirmar que a situação da personagem está sendo muito bem representada por Sant'Anna mediante um fundamento psíquico que confirma a violência subjetiva presente na totalidade de sua obra. Esse tipo de violência exterioriza-se não somente por meio dos diálogos que se instalam entre as personagens, mas também no sofrimento de sujeitos que retratam, em escala maior, as angústias de outros sujeitos pertencentes a contextos semelhantes. Para Jurandir Freire Costa (2003), em nossa sociedade a educação psicológica do indivíduo se inspira na ideologia democrático-burguesa, sendo, portanto, hegemônica. Nesse sentido, o autor pondera:

Podemos julgar violenta a educação que, através do culto ao individualismo, inculca nas crianças os preconceitos de classe, raça e sexo que todos conhecemos. Porém, sabemos que o indivíduo convertido a estes valores não é doente mental. Ele é parte integrante de um grupo cujo *ethos* pode nos parecer “alienado”, “desumano” etc. Mas ideologia é sempre um fenômeno social e o substrato da educação psicológica, em nossa realidade, nada mais é do que uma ideologia subjetivista, indivíduo-centrado portanto, socialmente normalizada e normalizante (COSTA, 2003, p. 98).

Por outro lado, há no texto também a violência escancarada, tanto de ordem física quanto simbólica, como lemos no relato de Santeiro, que “*se levanta de um salto e começa a discursar agressivamente, dirigindo-se a ela e à plateia*” (SANT’ANNA, 2009, p. 27):

ELE: – Ficamos aqui discutindo praia enquanto quarenta por cento dos brasileiros são analfabetos; quatrocentas mil crianças em nosso país não completam o primeiro ano de existência; a média de vida do homem nordestino não ultrapassa os trinta e cinco anos, quarenta, quarenta e cinco anos, sei lá; na Baixada Fluminense uns vinte presuntos são deixados por mês pelo Esquadrão da Morte; o trânsito mata por semana... (SANT’ANNA, 2009, p. 27).

A onipresença da violência se estende como característica de uma sociedade paradoxal, cada vez mais decadente para a maioria pobre e evoluída para a minoria rica, controladora dos bens materiais ou simbólicos. Paradoxal porque, apesar dos esforços de algumas instituições sociais de caráter altruísta, ainda prevalece uma divisão extremada entre as classes sociais e, além do mais, nenhuma delas está livre das confluências da violência em escala global, como por exemplo, as que afloram a partir da própria natureza, das relações de poder, ou mesmo da subjetividade de cada pessoa frente ao mundo externo. Sobre esta última possibilidade, lemos no texto de Costa:

A violência simbólica provocada pela educação psicológica preserva no indivíduo a capacidade de reconhecer em algum dos tipos ideais a referência que torne “natural”, lógico, aceitável, significativo, seu universo de experiências emocionais. Por alienante que seja, ela sempre remete o indivíduo ao mundo das significações coletivas, à lógica do discurso cultural (COSTA, 2003, p. 99).

A cidade, um ícone da civilização onde se concentram os bens produzidos culturalmente e palco de todo tipo de violência, por sua vez não passa, na verdade, de um grande “alçapão” capitalista, onde ardorosamente se trava uma luta fóbica de todos contra todos. Alongando essa comparação de cunho zoóforo, é nesse “alçapão” humano que desfilam espetacularmente os pavões, voam os gaviões, defendem-se as corruíras e multiplicam-se os pardais.

Acreditando no progresso científico para o bem da humanidade, o que mais podemos inferir das condições subjetivas do homem contemporâneo em sua ânsia por conforto e liberdade? Seria o homem fadado a essas contradições e melancolias ao longo de sua existência? As respostas para essas questões podem ser inúmeras, infundáveis e complexas se buscarmos apoio na história, na sociologia, na psicologia, nas artes em geral ou ainda em outras instâncias, como a religião ou metafísica. Porém, mesmo sendo o intuito deste trabalho unicamente o de compreender essas questões do ponto de vista literário e estético por meio das análises, será

necessário adentrarmos mais a alguns aspectos para aprofundamento da subjetividade do homem contemporâneo.

Em outro trabalho, intitulado “O mal-estar na civilização” – escrito e publicado entre 1929 e 1930 – Sigmund Freud (1996) faz um estudo sobre o quanto são variados o mundo humano e sua vida mental. Para ele “existem certos homens que não contam com a admiração de seus contemporâneos, embora a grandeza deles repouse em atributos e realizações completamente estranhos aos objetivos e aos ideais da multidão” (FREUD, 1996, p. 73). Esse teorizar freudiano, segundo Gustavo Adolfo Ramos (2003) não passa de uma continuidade explícita do texto “Futuro de uma ilusão” (1927), no entanto, o novo texto apresenta uma diferença que é a de expandir as discussões para a cultura como um todo, sem abandonar, entretanto, a ideia de religião, considerada algo mais limitado. Não deixando para trás o princípio de interlocução textual que Freud estabelece com o escritor francês Romain Rolland (1866-1944), apontado por Ramos, voltaremos para as discussões sobre a subjetividade com o intuito de compreendermos o sujeito inserido nessa sociedade conflituosa.

Diferentemente de estar associada ao “sentimento oceânico”, expressão de Rolland dita a Freud por este não atentar para a “verdadeira” fonte da religião no livro anterior, a subjetividade, ou seja, o sentimento, para o psicanalista, está preso ao mundo externo, e este sim, é o que apresenta ao indivíduo inúmeros estímulos. Sua descrença ou dificuldade em encontrar dentro de si esse sentimento de algo ilimitado, como queria Rolland, o leva à conclusão de que os sentimentos do eu, do próprio ego, são regidos pelo princípio de prazer. Como pondera Ramos (2003, p. 227), “o sujeito atribuiria as sensações desagradáveis ao externo e as agradáveis ao mundo interno. Isto é, far-se-ia uma primeira dicotomia, aquela entre eu-prazer e não-eu”. Essa dicotomia entre o eu-prazer e o não-eu, obviamente, traz para o sujeito a angústia. O mundo externo, do qual faz parte a sociedade, funciona como a fonte das sensações. Ao indagar, por exemplo, sobre a finalidade da vida, Freud chega à conclusão de que o que o homem aspira é à felicidade; “esta poderia ser dividida em um fim positivo e um fim negativo. Como positiva, estaria a finalidade de experimentar intensas sensações de prazer e, como negativo, o objetivo de evitar o desprazer” (RAMOS, 2003, p. 230). Talvez seja por isso que, na cena que corresponde a um momento no passado da vida de Roberto, a mãe compartilha a preocupação quanto à saúde do menino. Sobre a possibilidade de procurar um médico, o pai indaga:

Pai de Roberto (“aparecendo” nervosamente num canto de cena): – Que tipo de médico?

Mãe: – Um psiquiatra, quem sabe?, eu disse, um pouco receosa. Aí ele gritou que na família dele nunca tinha havido nenhum maluco e ele não admitia que filho seu fosse a nenhum psiqui-a-tra.

Pai: – O que este menino está precisando é de ginástica. Muita ginástica.

Sai o pai de Roberto imediatamente de cena, onde se comportou como uma “aparição”. Logo depois, pelo outro lado, sai a mãe (SANT’ANNA, 2005, p. 38).

De fato, a mãe de Roberto parecia estar cheia de razão à época. O filho realmente precisava de um tratamento psiquiátrico com urgência. Perturbado consigo mesmo, Roberto Adulto representa cenicamente um momento em que declara que algo, desde o passado, já não estava bem. A tentativa de suicídio se dilui quando a consciência de si se mistura com a consciência de “um outro” que, na verdade, é ele mesmo ou talvez o Poeta que vive dentro dele:

Roberto Adulto (baixando a arma): – Mas é estranho... Cada vez que me disponho a apertar o gatilho, é como se fosse um outro que eu fosse matar. Pois se com um gesto da minha parte posso aniquilar esse sofrimento, é como se ele pertencesse a um outro, a uma espécie de sombra minha. (*Ele pousa a arma sobre a mesa.*) E à simples ideia de que posso destruir essa sombra, sinto-me aliviado, vazio. E é assim que prossigo mais um pouco (SANT’ANNA, 2005, p. 38).

Ao deixar-se vencer pelos instintos de vida, Roberto poupa esse outro que há dentro de si, mas que ele mesmo desconhece. Como sombra de si mesmo, o outro que nele habita foi sendo composto ao longo do tempo por complexos fatores de ordem puramente pessoais. No entanto, depreende-se pelo texto que tais fatores foram se intensificando à medida que ele precisou interagir com o mundo por meio da imposição de sua própria personalidade. Suas experiências para com a vida, de certa forma, não foram otimizadas pelas circunstâncias existenciais de seu temperamento. Desse aspecto singular, no entanto, é que depende o seu fracasso ou o seu sucesso frente à vida e às demais pessoas.

O fato de a narrativa trabalhar opondo o presente e o passado de Roberto torna instigante porque à medida que o texto transcorre o primeiro torna-se o segundo, e assim, sucessivamente, ruma-se ao julgamento que a partir deles se faz do futuro. Esse aspecto subjetivo de sua vida leva a interferir na expectativa do leitor frente à composição de sua personagem no palco imaginário. A durabilidade de sua existência, no entanto, como se verá mais adiante, não depende, assim também como a existência de Jacira, de estar vivo ou morto. Frente ao suposto desamparo infantil, sua necessidade de proteção na fase adulta continua sendo a mesma de quando criança; agora não mais à mercê do pai e da mãe, mas da Poesia (Jacira), sua musa inspiradora. A realização de sua vida está, portanto, no fator proeminente que o motiva: o desejo, ainda que ilusório, de alcançar a perfeição por meio da transcendência poética, desprezando assim sua relação com a realidade, composta de ilusões, fantasias e desencontros.

Sem alternativa mediante a proibição de matar o outro dentro de si próprio, “Roberto senta-se à mesa, examina seus manuscritos, dando neles um ou outro retoque com a caneta” (SANT’ANNA, 2005, p. 38):

Roberto (*lendo o que escreve*): – Sim, queremos prosseguir, quase sempre. E, sorratamente, a sombra se aproxima de nós e eis que somos, ela e nós, de novo a mesma pessoa. (*Roberto acaricia a arma sobre a mesa e põe-se a escrever febrilmente.*) Suportamos essa terrível pressão e prosseguimos, como um homem esfolado e ardendo de sede num deserto onde não houvesse a menor possibilidade de água e sombra por milhares e milhares de quilômetros ao redor (SANT’ANNA, 2005, p. 38).

Essa insegurança da personagem, concebida pela obrigação de viver a todo custo, leva-a refletidamente à comparação do mundo conturbado com o deserto infinito. Este, entretanto, é o mesmo que também o constitui como sujeito, sendo ainda o que justifica a perpetuação de sua existência. Por meio do castigo do meio é que se faz justiça a esse outro que persiste em viver dentro dele. Não estariam aqui visíveis alguns princípios racionais da teoria freudiana sobre a formação da personalidade a partir da própria infância? Ainda que a discussão de Freud em “O futuro de uma ilusão” (1996) adentre o campo do religioso quanto à gênese das proibições, ele afirma o seguinte sobre a neurose obsessiva da criança a partir da ideia do complexo de Édipo, ou seja, do relacionamento com o pai:

Sabemos que a criança humana não pode completar com sucesso seu desenvolvimento para o estágio civilizado sem passar por uma fase de neurose, às vezes mais distinta, outras, menos. Isso se dá porque muitas exigências instintuais que posteriormente serão inaproveitáveis não podem ser reprimidas pelo funcionamento racional do intelecto da criança, mas têm de ser domadas através de atos de repressão, por trás dos quais, via de regra, se acha o motivo da ansiedade. A maioria dessas neuroses infantis é superespontaneamente no decurso do crescimento, sendo isso especialmente verdadeiro quanto às neuroses obsessivas da infância. O remanescente pode ser eliminado mais tarde ainda, através do tratamento psicanalítico (FREUD, 1996, p. 51).

Talvez o fato de a mãe de Roberto sugerir um psiquiatra para o filho se justifique por ele não aceitar passivamente a hostilidade do mundo. As perguntas feitas por ele à mãe sugerem certo desamparo que se prolonga em sua vida. Se, para Freud, o infantilismo precisa ser superado porque os homens não podem permanecer crianças para sempre, ou seja, precisam sair para a “vida hostil”, e a isso, o psicanalista chama de “educação para a realidade”, Roberto prossegue com esse sentimento de desamparo que o leva ao sentimento de culpa em relação à sua própria morte. Para amenizar suas angústias, a Poesia surge como fuga, ou seja, Jacira torna-se a fonte de sua inspiração, e, sendo assim, é no momento crepuscular do dia que os anseios de morte cedem lugar ao descanso poético, à calma:

Roberto (*parando de escrever, subitamente enlevado*): – E esse homem anseia ao menos pela noite com seu frescor e orvalho quando, talvez, ele possa dormir. Esse homem anseia por um eclipse. (*Poeticamente exaltado.*) Sim, toda noite é um eclipse, não só no firmamento mas também dentro do nosso cérebro. *Escurece de todo o espaço de Roberto Adulto. Ilumina-se o espaço de Roberto Criança* (SANT’ANNA, 2005, pp. 38-39).

Assim, composta coincidentemente pelo “quarteto de Alexandria”, ou seja, pela Mãe, que apesar de sua perspicácia pouco intervém na história do filho, pelo Pai, ignorante e alheio aos problemas do menino, por Roberto Criança e por Roberto Adulto, a Cena 4 do Primeiro Ato é concluída.

Voltando a *Um crime delicado* (1997), além do fetichismo, Inês parece guardar um mistério que seduz Martins de maneira contrastante e, de fato, isso talvez esteja ligado ao que Freud chama, quando discursa sobre o amor, de fruição da beleza:

a felicidade na vida é predominantemente buscada na fruição da beleza, onde quer que esta se apresente a nossos sentidos e a nosso julgamento – a beleza das formas e dos gestos humanos, a dos objetos naturais e das paisagens e das criações artísticas e mesmo científicas. [...] ‘Beleza’ e ‘atração’ são, originalmente, atributos do objeto sexual (FREUD, 1996, p. 90).

Quando Inês não se subjugava às vontades de Martins, fugindo assim à regra, numa época em que a masculinidade ainda persiste como condição dominadora, esse tipo de controle começa a falhar para o crítico; e, à medida que isso acontece, o caráter compulsivo da sexualidade dele é aguçado a ponto de, se não contido, levar à violência contra o próprio objeto desejado, ou seja, ela mesma. Nesse caso, confirmaria as observações feitas por René Girard sobre a violência e a sexualidade:

Assim como a violência, o desejo sexual tende a deslocar-se para objetos substitutivos quando o objeto que o atrai permanece inacessível, acolhendo de bom grado qualquer tipo de substituição. Assim como a violência, o desejo sexual assemelha-se a uma energia que se acumula e que acaba por causar mil transtornos se for contida por um tempo demasiadamente longo. Por outro lado, deve-se observar que o deslizamento da violência para a sexualidade e da sexualidade para a violência ocorre com muita facilidade, tanto em um sentido quanto em outro, mesmo nas pessoas mais “normais”, e sem que seja preciso invocar a menor “perversão”. A sexualidade contrariada conduz à violência (GIRARD, 1990, p. 51).

Dessa maneira, a realidade interpessoal da personagem afligida em seu desejo de posse, inconscientemente, impede uma democratização do seu próprio *eu*, visto que Martins passa à evasão no álcool, escravizando-se em suas próprias demandas e ansiedades. Como ele mesmo afirma ao acordar com amnésia no dia seguinte ao encontro, “qualquer tarefa, sobretudo

a mais rotineira e enfadonha, é um meio de substituir os receios da realidade interna pelas configurações da realidade exterior” (SANT’ANNA, 1997, p. 26). Ou seja, para ele, acordar com a sensação de inconsciência seria um sinal de que tudo seguiria normalmente em seu curso, deixando-o tranquilo quanto à possibilidade de ter feito algo de errado com Inês na noite anterior.

Durante o jantar que antecedeu sua ida à casa de Inês, ao se revelar um crítico de teatro, o narrador afirma ter recebido de volta uma risada rápida e cortante. Essa reação inesperada vinda da parte da mulher naquele momento teria repentinamente ferido o seu ego, ficando o desapontamento evidente na fala que se segue à declaração: “Uma coisa é você rir de sua profissão; outra é alguém rir dela, principalmente uma mulher a quem você dedicou, secretamente, um artigo crítico, enviado naquela manhã para o jornal” (SANT’ANNA, 1997, p. 28). Ter dedicado um artigo crítico a ela não significa muito, visto que, pelos comentários feitos na continuidade dessa mesma fala, seu tom é de absoluta arrogância:

Senti-me ferido e, para disfarçá-lo, pedi um uísque, o segundo, acho, ali no restaurante. Mas tive tato o bastante para não perguntar de volta a uma mulher com uma deficiência física o que fazia na vida, pois ela poderia não fazer nada justamente por causa de sua deficiência (SANT’ANNA, 1997, p. 28).

Comprometendo-se com o que narra, Martins deixa espaço para uma leitura possível e coerente: a que diz respeito ao fato de, por ele se considerar superior a ela, sem nenhum “defeito”, possuir a intenção, mesmo que implicitamente, de fazer de Inês uma vítima sexual indefesa para satisfação única de seu *alter ego*. Isso fica claro quando repete expressões como “com uma deficiência física” e “por causa de sua deficiência”, no intuito de sempre apontar a fragilidade e a inutilidade dessa mulher por quem está interessado. No entanto, seu ponto de vista sobre ela vai mudando aos poucos porque passa a perceber a inteligência, o cinismo, a perspicácia e a suposta malícia da mesma. Dessa maneira, entre autoironia e exibicionismo, para usar uma expressão do próprio narrador, é que ele vai compondo sua história e expondo suas “potencialidades narrativas” (SANT’ANNA, 1997, p. 29).

O emaranhado narrativo que tece, segundo Martins, é como se fosse a própria realidade, pois talvez ele estivesse escrevendo a partir somente das impressões sensoriais, ou seja, de sua subjetividade:

além do alcance das palavras, porque a maior parte desses pensamentos, lembranças e projeções se fazia por meio de sensações e imagens superpostas, como a da muleta e a da tela sobre o cavalete, ou de sons, como os do trompete, e cheiros, como o da tinta e, ainda mais tênue, o de perfume (SANT’ANNA, 1997, p. 29).

Dessa forma, a figura de Inês o persegue sempre a partir da visão fascinante do biombo e da muleta, vistos na tarde em que pela primeira vez estivera na casa dela. A partir dessa visão, ele vai compondo a sua cena interior: Inês ocultada atrás daquele compartimento de sonho, fazendo o seu coração disparar na expectativa de que ele visse, uma a uma, as peças de roupa sendo jogadas sobre as bordas do biombo “como num filme ao qual se dá sequência segundo o desejo, para depois ela surgir, semidespida ou nua, revelando-me de um só golpe desafiador os seus segredos muito especiais” (SANT’ANNA, 1997, p. 30). Assim, o suposto amor que sente pela mulher manca confunde-se, como já arriscamos, com vários outros sentimentos, e estes, os levam à ruína pela ausência de correspondência mais acalorada. Além do mais, outro “espectro” persiste em sua mente: o do homem que vira com Inês no mesmo dia em que a conhecera acidentalmente no Café. Isso tudo o leva a refletir desapontado:

Pensei que aquela mulher necessitava de mim e, no apoio que lhe poderia dar, talvez eu encontrasse, afastando-me de uma solidão egoísta e mesquinha, a minha própria felicidade. E não haverá em certos amores, dos mais intensos e legítimos, além de toda a alegria, uma abnegação pelo ser amado? (SANT’ANNA, 1997, p. 31).

Esse aparente desinteresse e essa arrogância de Martins com relação ao “ser amado”, numa busca mesquinha por sua própria felicidade por meio do outro, também podem ser observados mais adiante, pois, como narra, ele continua preso a Inês por sua beleza, pela compaixão e pelo afeto:

Não estou querendo posar de altruísta, não é esse o propósito desta peça escrita, mas uma busca apaixonada, tanto interna como externamente, da verdade, com tudo de escorregadio e multifacetado que o seu conceito implica. Pois é claro que todos os meus sentimentos nobres se sustentam na beleza peculiar de Inês, seus olhos negros, seus dentes de criança, a pele claríssima de quem, por motivos óbvios, jamais se expunha de corpo inteiro ao sol. Uma beleza que *aquela* imperfeição só realçava (SANT’ANNA, 1997, pp. 31-32).

Ressalta-se nesse ponto da narrativa, além do conceito de fruição da beleza já exposto, as características de uma personagem considerada *voyeurista*, assim chamada por Ermelinda Ferreira (2000, p. 273) ao estudar o conto “O Monstro”, também de Sérgio Sant’Anna, “cuja fome estética se expressa através do olhar. Daí o tema da contemplação, posse e destruição de mulheres-imagens, mulheres-símbolos, signo de valores ambicionados e inatingíveis”.

A princípio, sem saber a profissão de Inês, Martins a imagina uma “pintora medíocre” (SANT’ANNA, 1997, p. 32). Em suas divagações, a possibilidade de insucesso dela

está sempre atrelada a seu defeito, retomado anaforicamente com os pronomes *aquela* (defeito), *aquilo* (o defeito), sempre escritos em itálico, talvez para remeter à condição desprezível que paira sobre a deficiente. Por outro lado, o ciúme torna-se, a partir da relembração do biombo, uma condição permanente diante da possibilidade de Inês já possuir um amante, como declara:

E nesse momento em que se associava em mim, à figura do biombo, a palavra *amante*, fui acometido pelo medo, pela palidez, ressentimento, ciúme, tudo, diante da possibilidade de que outro já pudesse ocupar a posição abnegada de esteio e cúmplice de Inês, em sua necessidade de afeto, compreensão e amparo (SANT'ANNA, 1997, p. 33).

Esse outro a quem o narrador se refere diz respeito ao homem visto com Inês no Café, no dia em que a conhecera de vista, posteriormente, Vitório Brancatti. Além do ciúme, Martins alimenta suas fantasias sempre a partir da visão que tivera da mulher deitada no divã, no biombo, quando da primeira noite que saíram juntos. Nesse dia, aproveitando um momento de languidez de Inês, possivelmente após misturar bebidas e comprimidos, ele resolvera acomodá-la na cama, eis como conta:

Apressei-me a terminar o que começara: retirar do corpo de Inês o penhoar, para deixá-la dormindo livremente de camisola. Era a camisola leve, semitransparente, com a qual eu visualizara havia pouco, nesse dia seguinte, nos braços *daquela homem*. Estava explicada a nitidez da minha fantasia. Entrevi sob a camisola, os pequenos seios de Inês, parecendo-me que um deles, por motivos compreensíveis, pendia um pouco mais do que o outro (SANT'ANNA, 1997, p. 36).

Aproveitando esse contexto fantasioso, é válido conferir que, de acordo com a enciclopédia livre Wikipédia, Inês “é um nome próprio feminino, de origem grega *αγνη* (*"hagne"*), forma feminina de *αγνος* (*hagnós*), que significa "casta" ou "sagrada".¹ De posse dessa informação, convém comparar sua história de vida com a história de seu nome. Não estaria ela destinada a viver castamente a vida inteira? Não seria essa uma decisão convicta de sua parte? Talvez, devido ao problema físico, ela ainda não tivesse passado por nenhuma experiência amorosa, sendo rejeitada pelos homens. Martins, no entanto, enxergava no defeito mais um motivo para realização de seu desejo, como podemos perceber pela declaração:

¹ <http://pt.wikipedia.org/wiki/In%C3%AAs>

É claro que vi também as pernas de Inês, embora, em minha aflição de logo apagar a luz, por um sentimento cavalheiresco de honra, misturado ao receio de ser surpreendido numa situação dúbia, eu quisesse cobri-las o mais depressa possível. Em minhas recordações eu podia figurar uma dessas pernas como uma bonita perna feminina, e a outra, o que se sabe e pode imaginar. Não cheguei a sentir um desejo físico concreto, a não ser nesse dia seguinte, como revelei anteriormente. Nas condições de véspera, acredito que isso não seria possibilitado. Quanto à perna, digamos assim, lesada, não havia nela nada de repulsivo: só fazia redobrar meu desejo de dar carinho a Inês (SANT'ANNA, 1997, pp. 36-37).

Por não ter anotado o número de Inês no primeiro encontro, Martins possui apenas como referência o nome da rua do prédio onde ela mora, Paissandu. Como não há motivos ou desculpas aparentes para voltar à casa da mulher por quem se apaixonara, ele hesita em procurá-la, mas vive ansiosamente a expectativa do reencontro.

Por fim, essas mesmas condições de esfacelamento, de contradições, de melancolias e de frustrações que envolvem as personagens estudadas, é que levaria o homem a voltar-se para a religião, para a arte e para a ciência na tentativa de amenizar o desprazer e compreender os propósitos da vida. Entretanto, no caminho para a busca da felicidade são muitas as adversidades que trazem ao indivíduo o desconforto e o sofrimento. Sendo assim, Freud declara:

O sofrimento nos ameaça a partir de três direções: de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros homens (FREUD, 1996, p. 85).

A última das direções, a que advém de nossos relacionamentos com os outros homens é considerada por Freud a pior. A história humana que nos chega através dos tempos comprova essa condição. Os fatos que compõem o palco das relações entre os homens anunciam isso em âmbito mundial. O descrédito em seus próprios semelhantes torna as alianças e os acordos inconstantes. A hipocrisia, que há muito tempo veste a máscara de suas fingidas virtudes, tentando esconder sua condição já aparente, em muitas ocasiões torna-se explícita pela fragilidade no cumprimento imediato das ações prometidas. E isso, expande-se por todos os setores da sociedade, com ênfase principalmente nos setores político e econômico, que fazem da mídia a grande divulgadora ideológica, a “carruagem” universal que amplifica sonoramente as promessas, fazendo dos indivíduos, como já afirmou Octavio Ianni (2004, p. 51), “a célula do consumismo, sendo levado a confundir cidadania com mercadoria”.

Numa sociedade, quando não há respeito à condição de sofrimento do homem, quando ele passa de sujeito a objeto de manipulação nas mãos de seus semelhantes, o cotidiano torna-se insuportável e faz de sua vida mero farrapo de frustrações. Contra essa condição melancólica que esfacela sua subjetividade, Freud também nos adverte:

Contra o sofrimento que pode advir dos relacionamentos humanos, a defesa mais imediata é o isolamento voluntário, o manter-se à [sic] distância das outras pessoas. A felicidade passível de ser conseguida através desse método é, como vemos, a felicidade da quietude. Contra o temível mundo externo, só podemos defender-nos por algum tipo de afastamento dele, se pretendermos solucionar a tarefa por nós mesmos (FREUD, 1996, p.85).

Esse “isolamento voluntário” de que fala Freud, se bem refletido, não seria assim tão voluntário, visto que para muitos não há outra saída mediante os males que os afligem. Isolar-se das pessoas seria o mesmo que se isolar do próprio mundo. A conquista da felicidade pela quietude realmente seria possível? Como seres habituados à materialidade terrena, o mundo externo nos atrai em sua plenitude, ainda que conflituosa, para sua desenfreada concorrência; vemos nele o único palco para a busca da felicidade. Outro método apresentado pelo psicanalista na tentativa de resolver esse problema parte da seguinte sugestão: “Há, é verdade, outro caminho, e melhor: o de tornar-se membro da comunidade humana e, com o auxílio de uma técnica orientada pela ciência, passar para o ataque à natureza e sujeitá-la à vontade humana” (FREUD, 1996, p.85). Assim, mediante essa possibilidade, para tornar-se membro de uma comunidade qualquer, o indivíduo precisa aceitar, pelo menos a princípio, as condições impostas por ela. Ainda que o sofrimento e a falta de adaptação se estendam por algum tempo, à medida que ele se apropria de algum conhecimento que possibilite o enfrentamento das situações ou o convencimento de seus opositores, sua condição frente ao grupo vai sendo aceita de forma a possibilitar atingir seus objetivos. Por outro lado, o ataque à natureza e a possibilidade de sua sujeição à vontade de todos podem incorrer em compromissos com sua própria imprevisibilidade.

Ainda que tudo chegue a um contento humano, ainda que “trabalhe-se então com todos para o bem de todos” (FREUD, 1996, p. 85), resta ao homem o enfrentamento de si mesmo. A não compreensão de seus próprios desejos, emoções e sensações pode levá-lo à influência do método mais grosseiro, também considerado por Freud o mais eficaz, que é o químico. A intoxicação por substâncias estranhas ao organismo humano ou por substâncias que existem na química do próprio corpo, como afirma Freud, pode levar à produção de prazer e à sensação de independência do mundo externo. No entanto, agir de forma a atender instintivamente os impulsos contra o sofrimento apenas pode aliviar em partes essa condição.

Como quesito primeiro na amenização desse mal estaria o controle dos instintos por meio das sensações. Atender a esse quesito, no entanto, gera uma contradição e necessidade de sujeição ao princípio da realidade pelo que Freud chama de “agentes psíquicos superiores”. Estes seriam os agentes responsáveis pela diminuição nas potencialidades de satisfação:

O sentimento de felicidade derivado da satisfação de um selvagem impulso instintivo não domado pelo ego é incomparavelmente mais intenso do que o derivado da satisfação de um instinto que já foi domado. A irresistibilidade dos instintos perversos e, talvez a atração geral pelas coisas proibidas encontram aqui uma explicação econômica (FREUD, 1996, p.87).

Sendo a complexidade da mente humana uma realidade flexível, a possibilidade de controle instintual aumenta quando a aquisição do prazer é deslocada para outras fontes. Entre elas, estão as que concernem ao trabalho psíquico e intelectual. Para que isso se efetive, Freud propõe-nas como mais uma técnica:

Outra técnica para afastar o sofrimento reside no emprego dos deslocamentos de libido que nosso aparelho mental possibilita através dos quais sua função ganha tanta flexibilidade. A tarefa aqui consiste em reorientar os objetivos instintivos de maneira que eludam a frustração do mundo externo. Para isso, ela conta com a assistência da sublimação dos instintos. Obtém-se o máximo quando se consegue intensificar suficientemente a produção de prazer a partir das fontes do trabalho psíquico e intelectual (FREUD, 1996, p.87).

Em outras palavras, essa técnica, por mencionar a expressão “os deslocamentos de libido” remete à possibilidade de reorientar, de transpor os instintos provenientes da condição libidínica do homem para outros campos de atuação psíquica que não os sexuais. Para Freud, as satisfações provenientes do trabalho intelectual são “mais refinadas e mais altas”, no entanto, ele chega à conclusão de que a aplicação desse método somente é acessível a poucas pessoas. Apesar de um interessante método, “ele não proporciona uma proteção completa contra o sofrimento. Não cria uma armadura impenetrável contra as investidas do destino e habitualmente falha quando a fonte do sofrimento é o próprio corpo da pessoa” (FREUD, 1996, p. 87).

Ao ressaltar a importância do trabalho intelectual, e, conseqüentemente do trabalho artístico, Freud nos permite fazer uma reflexão sobre a importância da psicanálise para os estudos literários. A literatura, em seu poder mimético, ao focar as relações humanas é uma das artes que permite fazer um paralelo entre os contextos reais e os seus contextos narrativos. Ficcionalmente, as personagens são constituídas de certa complexidade que nos permite analisá-las e compreendê-las à luz de inúmeras experiências e fatos já transcorridos. No entanto,

diferentemente destes, que nem sempre nos permitem chegar a uma conclusão imediata, as experiências e os fatos narrados são mais acessíveis em suas condições de ficcionalidade por apresentarem conclusões a partir de si mesmos. Nesses casos, o encerramento das ações, assim como o nascimento, a vida e a morte de uma determinada personagem, o sofrimento infligido a partir de seu corpo, entre outros fatores, permite o estudo para a compreensão do todo narrativo. Em estado puro, latente, a vida pode ser tão mais complexa que não permite chegar a um resultado semelhante. Quanto à ficção, pelo fato de esta apresentar conflitos semelhantes aos reais, geralmente há no princípio de sua representação os mesmos motivos psicanalíticos que afligem o homem real, ou seja, problemas como os relacionados à violência, à satisfação dos impulsos e aos desejos destrutivos que acompanham o ser, são predominantes. Se tais temáticas são caras à psicanálise, são também caras à literatura. Sendo assim, na contemporaneidade uma área pode contribuir para a compreensão e enriquecimento da outra sem que haja a hegemonia do conhecimento por parte de uma delas.

Esse tipo de trabalho que empreende a compreensão do ser a partir da literatura e seus personagens pode levar aos conceitos da própria economia da libido estudados por Freud. Como ele mesmo afirma, “à frente das satisfações obtidas através da fantasia ergue-se a fruição das obras de arte, fruição que, por intermédio do artista, é tornada acessível inclusive àqueles que não são criadores” (FREUD, 1996, p.88). Perseguir esse princípio de fruição das obras literárias talvez seja o que vale a pena mediante o labiríntico processo de criação por meio de personagens. Se ressaltarmos que a palavra fruição é um substantivo que remete ao verbo fruir, isso amplia para a condição de “desfrutar” do que foi produzido para a compreensão de nós mesmos. Em seu antro, cada ser pode conduzir uma fera com propensão à barbárie e à bestialidade ou ainda, paradoxalmente, uma alma inquieta que se volta para o que é transcendente.

Prender-se de forma maniqueísta aos relacionamentos humanos pode ser o engodo capaz de levar à própria frustração da condição do ser enquanto sujeito inserido na sociedade. Para amenizar essa situação, Freud aponta o trabalho profissional como sendo um fator importante no deslocamento dos componentes libidinais assoladores. No entanto, esse caminho pode levar à felicidade desde que não haja aversão às atividades laborais por parte do sujeito. Numa sociedade como a nossa, capitalista e imediatista, o trabalho indesejado, forçado ou em excesso pode ser um dos motivos para a infelicidade. A curto ou a longo prazo, os prazeres proporcionados por ele não superam a necessidade que muitos indivíduos acreditam possuir de chegarem próximos do ideal de felicidade.

Com tantos impedimentos para se chegar à felicidade, outra sugestão apresentada por Freud está na rejeição do mundo tal como ele é. Para isso, precisaríamos romper com todas as relações que envolvem a realidade. No entanto, “pode-se tentar recriar o mundo, em seu lugar construir um outro mundo, no qual os seus aspectos mais insuportáveis sejam eliminados e substituídos por outros mais adequados a nossos próprios desejos” (FREUD, 1996, p. 89). Não estaria aí o segredo da criação de um mundo ficcional em contraste com o mundo real? Qual seria, nesse caso, a aplicabilidade do mundo recriado? Em continuidade a essa ideia, Freud o vê como mais um impedimento na busca da felicidade, visto que esse é um caminho que não chega a nada. Sendo a realidade mais forte que o desejo, quem se entrega a esse ideal “Torna-se um louco; alguém que, a maioria das vezes, não encontra ninguém para ajudá-lo a tornar real o seu delírio” (FREUD, 1996, p. 89).

Resta-nos, entre outros métodos pelos quais os humanos se esforçam para chegar à felicidade, o último mencionado por Freud. Este estaria na importância do amor. Sobre ele, o psicanalista pondera:

Na realidade, talvez se aproxime mais dessa meta do que qualquer outro método. Evidentemente, estou falando da modalidade de vida que faz do amor o centro de tudo, que busca toda satisfação em amar e ser amado. Uma atitude psíquica desse tipo chega de modo bastante natural a todos nós; uma das formas através da qual o amor se manifesta – o amor sexual – nos proporcionou nossa mais intensa experiência de uma transbordante sensação de prazer, fornecendo-nos assim um modelo para nossa busca de felicidade (FREUD, 1996, p.89).

Ligada ao amor, estaria o que Freud chama de a fruição da beleza. Para ele, no entanto, a beleza parece derivar do campo do sentimento sexual. Mesmo evidenciando essa possibilidade, o estudioso afirma ainda que a beleza é apresentada a nossos sentidos e a nosso julgamento, entre outros fatores, nas formas, nos gestos humanos, nos objetos naturais e nas paisagens e nas criações artísticas e mesmo científicas.

Assim, após chegar ao final do texto “O Futuro de uma ilusão” e também ao final das partes I e II do texto “O mal-estar na civilização”, um percurso que é, na verdade, mais uma incursão do que verdadeiramente um percurso, tendo a prosseguir na pesquisa com o intuito de compreender os textos literários por esse viés, que é o de situar e confrontar o sujeito no mundo, ao mesmo tempo em que ele confronta consigo mesmo e com os outros. Se, como afirma o texto de Freud, a felicidade constitui um problema da economia da libido do indivíduo, e não existe uma regra de ouro que se aplique a todos os homens, o melhor que temos a fazer é seguir o seu próprio conselho, o de que “todo homem tem de descobrir por si mesmo de que modo específico ele pode ser salvo” (FREUD, 1996, p. 91).

2.3 A IDENTIDADE EM QUESTÃO

Longe de ver, unicamente, o sujeito racional e a identidade como algo fixo e estável, para a escrita deste tópico, parto do princípio adotado por Stuart Hall de que “por definição, os processos inconscientes não podem ser facilmente vistos ou examinados. Eles têm que ser inferidos pelas elaboradas técnicas psicanalíticas da reconstrução e da interpretação e não são facilmente suscetíveis à ‘prova’” (HALL, 1999, p. 39). Tendo isso em vista, analiso as diferentes identidades que aparecem no *corpus* selecionado, fazendo uma interpretação mais cuidadosa da vida de algumas personagens.

Em *Um romance de geração* (2009), o escritor Carlos Santeiro passa por uma crise de caráter afetiva, existencial e literária. Suas angústias são expostas com displicência ao longo da entrevista concedida à jornalista Clea, com quem se relaciona por casualidade. Esta, por sua vez, também relata suas muitas dificuldades existenciais, principalmente quanto à vida amorosa e profissional. Enfim, ambos fazem parte de um contexto sufocante que não lhes apresenta saída, mas apenas os induz ao dilaceramento cada vez mais acentuado de suas personalidades, ou melhor, à fragmentação de suas próprias identidades.

Frente à ditadura militar, encurralados pelo despropósito do Estado para com os ideais de cada um, não são livres para escolher a vida plena que realmente desejam viver. Há, no entanto, uma forte ligação com o passado de suas vidas que atribui a eles a responsabilidade de reconstruírem para si mesmos suas verdadeiras identidades. Como se os mesmos estivessem presos aos princípios morais que os norteiam desde a infância, desejam identidades mais sólidas, duradouras e coerentes. Essa coerência, porém, não é mais possível porque até mesmo seus projetos de vida somente podem ser feitos para curto prazo. Para Bauman (1998b), a identidade individual está intrinsecamente ligada à identidade coletiva. Sobre isso, ao fazer uma retrospectiva da formação da identidade no passado, o mesmo pondera:

A identidade devia ser erigida sistematicamente, de degrau em degrau e de tijolo em tijolo, seguindo um esquema concluído antes de iniciado o trabalho. A construção requeria uma clara percepção da forma final, o cálculo cuidadoso dos passos que levariam a ela, o planejamento a longo prazo e a visão através das consequências de cada movimento. Havia, assim, um vínculo firme e irrevogável entre a ordem social como projeto e a vida individual como projeto, sendo a última impensável sem a primeira. Se não fossem os esforços coletivos com o fim de assegurar um cenário de confiança, duradouro, estável, previsível para os atos e escolhas individuais, construir uma identidade clara e duradoura, bem como viver a vida voltada para essa identidade, seria quase impossível (BAUMAN, 1998b, p. 31).

Desprovidos de um “cenário de confiança” que lhes garanta um futuro condigno, ELE e ELA são privados de escolhas mais calculadas, ou seja, racionalizadas pela prudência e/ou sabedoria. Quando Santeiro representa o casal do Leme, no desencadear das discussões entre “VOZ MASCULINA” e “VOZ FEMININA”, faz, na verdade, uma paródia de suas próprias vidas. Como o mesmo declara, eles são os “ETERNOS NÁUFRAGOS DA EXISTÊNCIA” (SANT’ANNA, 2009, p. 19). Sobre essa condição de descrença que paira sobre as cabeças dos “heróis” contemporâneos, Costa também afirma:

Os heróis, todos jovens, habitam um mundo de descrença, cinismo e perplexidade. Parecem convencidos de que a história perdeu o prumo e a terra está devastada, povoada pelos homens ocios. Complacentes ou cruéis com os próprios sofrimentos, comprazem-se em dar a cada palavra um ar de ponto final. Contemplam o caos e sobrevivem à espera da “coisa maravilhosa”. Mas enquanto o milagre não surge, concentram-se no próximo orgasmo e no próximo “barato”. Céticos em relação a tudo, parecem buscar no corpo e no prazer que dele podem extrair que lhes resta do sentimento de identidade histórica e pessoal. É como se o “penso logo existo” tivesse sido substituído pelo “gozo, logo sou” (COSTA, 2003, pp. 156-157).

Toda discussão que acontece durante a entrevista, envolta de sensualidade, entremeada pelo afastamento e aproximação dos corpos em meio à bebedeira, não passa, no fundo, de um grande desabafo que se torna espetaculoso. Após o sucesso de seu primeiro livro, Santeiro é tomado pela ânsia de escrever o romance de sua geração. Ele quer provar para si mesmo que pode escrever “um livro de verdade”; agora, não mais para, simplesmente, “enganar os caras” (SANT’ANNA, 2009, p. 63). Entretanto, o desespero e a impotência criativa que persistem em sua vida o levam facilmente à depressão. Além disso, há, no momento, outro problema: a efemeridade da fama conquistada pela publicação do livro também o leva a se interessar por coisas “fúteis”, tais como ler “devagarinho romances antigos daqueles com enredo” (SANT’ANNA, 2009, p. 64) e ouvir rádio. Essa perda de focalização, obviamente, tem a ver com a sua incapacidade de se situar no mundo. Ele vive, portanto, uma crise também de identidade:

ELE: – Como é bom, depois que você se entrega. Eu só saía para ir ao psicanalista. Minha úlcera já nem doía mais, minha licença na agência já terminara, mas eu não queria sair dos braços de minha mãe e do psicanalista. Ah, meu psicanalista. Até hoje não sei dizer se voltei a Minas mais por causa da minha mãe ou mais por causa dele. Para retomar a “nossa” análise interrompida (SANT’ANNA, 2009, p. 64).

Na concepção de Stuart Hall (1999), definir “identidade” é uma tarefa muito complexa, isso porque, para ele, “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o

mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 1999, p. 7). A falta de unificação do sujeito faz perpetuar a crise, e, conseqüentemente, a identidade se torna instável, em constante mudança. As personagens em análise são exemplos claros de pessoas que vivem o que Hall denomina um “duplo deslocamento”, ou ainda, são constituídas por identidades “descentradas”, isto é, deslocadas ou fragmentadas. Para ele, “esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo” (HALL, 1999, p. 9). No mundo contemporâneo, como pondera Bauman (1998b, p. 36) “os laços são dissimulados em encontro sucessivos, as identidades em máscaras sucessivamente usadas, a história da vida numa série de episódios cuja única consequência duradoura é a sua igualmente efêmera memória”.

Em linhas gerais, para Costa (2003), o indivíduo contemporâneo, um “tipo urbano ideal”, é um indivíduo em trânsito:

Ele tem um pé no universo constituído pela herança da tradição cultural burguesa e outro no mundo de valores citadinos, que tende a tornar-se hegemônico. O primeiro universo é formado pelo tríptico eixo da *religião, família e propriedade*, com seu corolário que é a “dignidade do trabalho livre”. Este trinômio ético é visto como ultrapassado e *démodé* por uns, repressivo e reacionário, por outros. No segundo, a religião é contraposta à *ideologia do bem-estar físico-psicossexual*, a ética familiar antiga, ao *discurso técnico sobre a normalidade das relações entre os membros da família*, e a ética do trabalho, à *compulsão ao consumo supérfluo* (COSTA, 2003, p. 158).

Diante de tantas incertezas, resta para Santeiro a literatura. A essa conclusão ele chega logo após ter um *insight* advindo da dor e do desespero, num momento de regressão infantil e lembrança do amor incestuoso pela mãe:

Então só mesmo a literatura. Uma literatura repleta de culpa e isso explica por que as Memórias antecipadas eram um livro tão cheio de autoflagelações. Mas, por outro lado, eu fazendo sucesso, como fiz com as Memórias, não me julgava merecedor dele, o que agravava minha culpa. E meu sucesso estava me destruindo através de um buraco no estômago! (SANT’ANNA, 2009, p. 65).

Para Moacyr Scliar (2007, p. 182), “a culpa pode ter expressão somática, desencadeando ou agravando doenças, sobretudo a depressão”. Quanto aos efeitos dela, Scliar esclarece:

A culpa se traduz em comportamentos repetitivos, todos eles tendendo a punir a pessoa, sobretudo pela eliminação do prazer. O culpado sente-se inseguro diante dos outros, tem dificuldade em tomar iniciativas; diz sim a tudo que lhe pedem, o que representa uma renúncia à sua própria vontade e liberdade. Frequentemente escolhe uma profissão ou um trabalho de que não gosta, não tira férias, não vai a festas. Elogios ou cumprimentos deixam-no confuso, angustiado; quem tem culpa não pode ser homenageado, muito menos gratificado. É aquela pessoa que, ao receber um presente dos filhos, bota nesse presente mil defeitos. Mas, inversamente, o culpado presenteia compulsivamente outras pessoas no afã de “indenizá-las”. A vida emocional e sexual de quem tem culpa é, como se pode imaginar, difícil. O culpado muitas vezes tem a sensação de ter abandonado seus pais e familiares, de haver traído amigos, de ser um fardo para outras pessoas (SCLIAR, 2007, pp. 181-182).

Dessa maneira, sob os efeitos da culpa, Santeiro prolonga seus desabafos e declarações, assim como também a jornalista. Nesse ínterim, ambos se excitam por meio das narrativas de suas próprias vidas, fazendo com que a consumação do transe sexual, que se estabelece entre eles desde o início da narrativa, finalmente, aconteça. Entretanto, como se estivesse certa dessa condição de culpa que aflige a muitas pessoas, Clea, a jornalista, aparentemente, não vive sob os efeitos dela. O fato, por exemplo, de ter tomado a decisão de abandonar o marido e sair à procura de uma vida mais livre no Rio de Janeiro condiz também com seu desejo de amor livre. Ao contestar a ideia de que o uso da pílula teria sido “o responsável pela transformação da mulher” (SANT’ANNA, 2009, p. 90), ela afirma que, na verdade, teria sido “o momento em que a mulher virou o homem na cama, inverteu a posição. E o montou” (SANT’ANNA, 2009, p. 93). Quando isso acontece em sua vida conjugal, ela consegue retirar a “máscara” imposta pela sociedade. Quanto ao marido, ela prossegue:

ELA: (*acariciando-o cada vez mais*) – Não tenha medo, garoto, eu dizia. Ele não era mais meu marido ou outra pessoa com uma identidade qualquer. Ele era apenas o “meu macho”, como a gente pode dizer a “minha moto”. No fundo, eu transava era comigo mesma, mas precisava deixá-lo no ponto certo, passando a mão ali nos lugares onde eles gostam, nos lugares onde eles relaxam, se entregam... (SANT’ANNA, 2009, pp. 93-94).

Consequentemente, ao assumir uma nova condição, ela parte para o enfrentamento da vida em sociedade sem ter que fingir sua condição de mulher livre. Ao representar a si mesma no “espetáculo da vida”, ela se enquadra na acepção de personagem feita por J. Guinsburg por ocasião da análise do teatro pirandelliano. Para ele, as principais chaves da poética de criação do dramaturgo siciliano podem ser resumidas no seguinte:

A pessoa como *personae*, como máscara de si mesma, como forma que define a sua personagem no jogo de ser não sendo do homem; a identidade que é ao mesmo tempo o velar-se da ficção para o revelar-se do real no irreal pelos atos de realização dramática da obra teatral – são alguns dos operadores postos em cena para flagrar a ambiguidade e a ambivalência essenciais do *self* e de sua autorrepresentação no fluxo anímico de sua existência fenomênica. É o teatro no teatro que faz da vida do palco o palco da vida (GUINSBURG, 1999, p. 12).

Dessa forma, a autorrepresentação de Santeiro e Clea se aproxima, assim como todo o livro de Sant’Anna, denominado também uma obra de teatro-ficção, da obra de Pirandello, em especial da trilogia metateatral *Seis personagens em busca de um autor*, *Esta noite se representa de improviso* e *Cada uma seu modo*. Como personagens que “nascem” do nada, elas se tornam criaturas vivas na memória dos leitores do texto. Suas identidades enquanto criação de um autor faz lembrar, por exemplo, o que afirma o Pai e a Enteada, personagens de *Seis personagens em busca de um autor*, ao tentarem convencer o Diretor a aceitá-los no teatro:

A Enteada (*caminhando na direção do Diretor, sorridente e lisonjeira*) – Acredite, senhor, somos realmente seis personagens interessantíssimas! Ainda que desperdiçadas!

O Pai (*desviando-se dela*) – Sim, desperdiçadas, é isso! (*Ao Diretor, de súbito*) No sentido, veja, de que o autor que nos criou vivos, não quis depois, ou não pôde materialmente, meter-nos no mundo da arte. E foi um verdadeiro crime, senhor, pois quem tem a ventura de nascer personagem viva, pode rir-se até mesmo da morte. Nunca mais morre! Morrerá o homem, o escritor, instrumento da criação; a criatura nunca morre! E para viver eternamente, nem sequer precisa ter dotes extraordinários ou realizar prodígios. Quem era Sancho Pança? Quem era Dom Abbondio? E, no entanto, vivem eternamente, porque – germes vivos – tiveram a ventura de encontrar uma matriz fecunda, uma fantasia que soube criá-los e nutri-los, fazendo-os viver para eternidade! (PIRANDELLO, 1999, pp. 191-192).

Essa ideia de comparar a obra santaniana à obra pirandelliana pode render ainda muitas análises e discussões. O que fez Pirandello no início do século XX quanto à identidade de suas personagens, além de inovar na forma de apresentação de suas peças, condiz também com o espírito inovador de muitos livros de Sant’Anna. Assim, é interessante pensar o teatro a partir da literatura, principalmente para que haja melhor compreensão da hibridização que acontece em seus textos.

A questão da identidade também perpassa o livro *A tragédia brasileira* (2005). A constante retomada da história de Jacira, a protagonista, expande tanto para a compreensão de sua vida, ceifada na adolescência, como para a compreensão das vidas das demais personagens. Essa estratégia adotada por Sant’Anna permite comparar todas suas histórias de vidas e identidades a um palimpsesto, isso porque elas resistem ao tempo e aos vários espaços da narrativa. O autor, no caso, “elimina” uma de suas criaturas, Jacira, para dar voz a tantas outras

que cria. Maria Altamira, por exemplo, é uma delas. Esta personagem, por sua vez, possui uma história de vida previsível, ou seja, por ter uma história de vida “espelhada” na vida de Jacira, é também “costurada” por uma identidade muito parecida. Para Hall, a identidade “costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis” (HALL, 1999, p. 12). Entretanto, a “unificação” dessas duas identidades no texto, ainda que previsível, não impede de compreendê-las a partir de seus fragmentos e contradições.

Todo o espetáculo imaginário, dividido em “Abertura”, três atos, compostos de vinte e duas cenas, e um Epílogo, remete também à ideia de palimpsesto. No entanto, em vez de uma parte ser “apagada” para dar lugar à outra, todas elas se complementam. As imagens de uma cena se entrecruzam às imagens de outras. Na verdade, são muitas as “Jaciras”, os “Robertos”, as “Marias Altamiras”, os “Malandros de Províncias”, os “Motoristas”, os “Negros”, enfim, todos eles são dignos de nota porque representam pessoas e identidades distintas, complexas. Ainda que um tanto estereotipadas, tais personagens saem em busca de soluções para seus problemas, e, mesmo que nunca as encontrem, estão dispostas a evadirem para outros lados, inclusive, por exemplo, na morte física. Recomeçar suas vidas a qualquer custo, sob o pretexto de incertezas e riscos, seja por meio do corpo ou por meio do intelecto, evadindo-se nas artes, leva-me à constante ideia de identidades comparadas a palimpsestos. Sobre isso, Bauman escreve:

Como tudo o mais, a imagem de si mesmo se parte numa coleção de instantâneos, e cada pessoa deve evocar, transportar e exprimir seu próprio significado, mais frequentemente do que abstrair os instantâneos do outro. Em vez de construir sua identidade, gradual e pacientemente, como se constrói uma casa – mediante a adição de tetos, soalhos, aposentos, ou de corredores –, uma série de “novos começos”, que se experimentam com formas instantaneamente agrupadas mas facilmente demolidas, pintadas umas sobre as outras: *uma identidade de palimpsesto*. Essa é a identidade que se ajusta ao mundo em que a arte de esquecer é um bem não menos, se não mais, importante do que a arte de memorizar, em que esquecer, mais do que aprender, é a condição de contínua adaptação, em que sempre novas coisas e pessoas entram e saem sem muita ou qualquer finalidade do campo de visão da inalterada câmara da atenção, e em que a própria memória é como uma fita de vídeo, sempre pronta a ser apagada a fim de receber novas imagens, e alardeando uma garantia para toda a vida, exclusivamente graças a essa admirável perícia de uma incessante auto-obliteração (BAUMAN, 1998b, pp. 36-37).

Possuindo então esse tipo de identidade, as personagens que compõem o espetáculo de morte de Jacira recomeçam sempre e a qualquer custo. A solidão e as angústias existenciais que persistem em suas vidas não impedem de saírem, ainda que vítimas da manipulação simbólica e da violência física, à procura de seus ideais, seja para encontrá-los na poesia, evadindo-se, no caso de Roberto, em suas próprias impressões sensoriais, seja para

refugiar-se na religião, na arte, na política, nos jogos, nos pequenos fatos do cotidiano, entre outros.

As personagens “consideradas” mais importantes, como por exemplo, o Delegado, o Escrivão e o Advogado, no palco da história não passam de “espectros da Burocracia e da Justiça” (SANT’ANNA, 2005, p. 27). As demais, “consideradas” inferiores, têm suas histórias interligadas por fatos que compõem a Teoria e a História, como afirma uma das personagens (o próprio Advogado): “Essa História maior, com agá maiúsculo, à qual se encontram interligadas todas as nossas histórias menores, nossas pequenas dores e tragédias, como a da pobre menina...” (SANT’ANNA, 2005, p. 26).

Em sua tentativa de absolvição pelo suposto crime cometido, Antônio Martins, o protagonista e narrador de *Um crime delicado* (1997), abandona seus princípios morais, se é que realmente ele os possuía, acreditando e tentando fazer o leitor acreditar na sua inocência. Ousado, ele pondera o seguinte:

Mas quem poderá afirmar que não foi a Inês daquele anoitecer a Inês mais verdadeira? E mesmo que não o fosse, ou que não existisse uma Inês verdadeira, como não ficar para todo o sempre seduzido, apaixonado, pela Inês daquela noite, fazendo também de mim outro homem muito melhor? (SANT’ANNA, 1997, p. 104).

Que homem melhor viria a ser esse mencionado por Martins? O que faz de sua “inocente” vítima o algoz para o seu próprio erro? A figuração naturalista da representação de Inês no quadro de Vitório Brancatti, a visão do biombo e da bengala como objeto símbolo de sua deficiência faz com que ele persista na ideia de materialização do desejo a partir do outro. Além do mais, o mesmo faz crer na possibilidade de Inês ter sido vítima também do próprio Brancatti. O interesse deste pela arte, nesse caso, não passaria de uma farsa para alcançar seus objetivos, bem traçados, por sinal, a partir de uma teia de relacionamentos em que todos os participantes são vítimas? Inclusive ele, Martins? Possuindo identidade frágil, contraditória em si mesma, Inês apela para a justiça sem possuir nenhuma prova de sua parte. Sua palavra não possui valor algum frente aos argumentos do “crítico”. Mais uma vez aqui a máscara se manifesta. Como afirmou Pirandello na segunda parte do seu ensaio intitulado “O Humorismo”, “cada um se ajusta a máscara como pode – a máscara exterior. Porque dentro, depois, está a outra, que muitas vezes não se harmoniza com a de fora” (PIRANDELLO, 1999, p. 171).

Para Stuart Hall (1999, p. 13) a identidade “é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente”. Portanto, “a identidade plenamente unificada,

completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 1999, p. 15). Se não há mais soberania quanto às identidades reais, essa condição, como exemplificada, também se prolonga na ficção de Sérgio Sant’Anna. Mediante essa constatação, como avaliar a instabilidade que se perpetua no dia a dia da maioria dos sujeitos, para não dizer “todos”? Para Bauman (1998b, p. 114), por exemplo, “o eixo da estratégia de vida pós-moderna não é fazer a identidade deter-se – mas evitar que se fixe”. Sobre isso, ele mesmo aconselha a viver um dia após o outro, sem fazer compromissos a longo prazo. A preocupação com o tempo presente, a habilidade de se mover e se adequar, ou adaptar-se, também são requisitos indispensáveis na contemporaneidade. E, para complementar, o sociólogo ainda afirma:

E desse modo a dificuldade já não é descobrir, inventar, construir, convocar (ou mesmo comprar) uma identidade, mas como impedi-la de ser demasiadamente firme e de aderir depressa demais ao corpo. A identidade durável e bem costurada já é uma vantagem; crescentemente, e de maneira cada vez mais clara, ela se torna uma responsabilidade (BAUMAN, 1998b, p. 114).

Nesse jogo da mobilidade proposto por Bauman, enquadro também as narrativas e as personagens de Sant’Anna. Por meio delas, posso dizer muitas coisas sobre o mundo com mais segurança. Se a vida real está pautada na incerteza, a ficção, por sua vez, mostra-se cada vez mais complexa em virtude dela. Preocupado, por exemplo, com a *identidade nacional*, Hall pondera que “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*” (HALL, 1999, p. 48). Ou ainda:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (HALL, 1999, p. 50).

Para finalizar a temática deste tópico, que não se esgota nessas poucas páginas, mas permeia também os demais, cito ainda o que escreveu Bauman a partir de abordagens feitas por Kundera e Eco sobre os mundos real e ficcional:

Difícilmente o romance pode acrescentar liberdade ao mundo já aturdido pela infinidade de possibilidades em que oscila. Mas pode, ao contrário, oferecer um ponto de apoio para pernas que procuram, em vão, amparo na areia movediça dos estilos mutáveis, das identidades que não sobrevivem à própria construção e das histórias sem passado e sem consequência (BAUMAN, 1998b, p. 152).

Assim, o fato de querer encontrar um “apoio para as pernas na areia movediça dos estilos mutáveis” e compreender “as identidades que não sobrevivem à própria construção”,

além de encarar “as histórias sem passado e sem consequência” pode não ser tarefa fácil; porém, em meio às máscaras, à fluidez e à instabilidade, há muito que estudar e aprender *sobre e com* cada tipo de ser humano que vive sobre a terra, ou seja, é preciso, na verdade, abandonar certas arrogâncias que envolvem o “eu” incoerente e aprender no dia a dia a *ser* mais humano.

CAPÍTULO 3

VIOLÊNCIA ESPETACULAR E ANSEIOS CONTEMPORÂNEOS DE LIBERDADE

“Não há verdade, por mais elementar que seja, que não esteja mediatizada pela cultura. Os homens nunca podem ler diretamente no ‘Grande livro da natureza’, no qual todas as linhas se encontram embaralhadas.”

(GIRARD, 1990, p. 281)

Mediante o contexto ambíguo que toda escritura desperta no leitor, a abordagem temática da violência a partir de obras de autores contemporâneos pode ajudar na compreensão do que é ser humano. A constante busca por uma resposta para essa questão por meio da literatura se torna cada vez mais viável à medida que os textos ficcionais apresentam, além da liberdade de expressão e de imaginação, diálogos com inúmeras outras artes ou ciências. Se o comprometimento destas está baseado em dados concretos, quase sempre finitos, visto que estes são limitados pela própria precariedade do conhecimento vigente, o das artes figura para além do real e constitui um trabalho semelhante ao metafísico, que é o de sonhar transcendentalmente, o de imaginar e pensar na possibilidade de outros desfechos para determinadas histórias e situações semelhantes às que, frequentemente, por seu caráter enigmático, nos intrigam na realidade.

Dentre tantas temáticas interessantes, inerente à condição humana, a violência torna-se significativa justamente por seu caráter discursivo, ou seja, crimes e/ou situações conflituosas produzem textos. De forma expansiva, esses discursos se manifestam em contextos de ordem real, como por exemplo, em textos jurídicos, jornalísticos, entre outros, ou em contextos de ordem ficcional. Assim, apresentando maior ou menor grau de literariedade, muitos textos ficcionais enfatizam a temática da violência de forma que ela se destaca mimeticamente tanto em suas particularidades físicas como em suas particularidades simbólicas. Dessa maneira, a partir da ficção, surge a necessidade de se pensar a literatura como forma de reflexão sintomática de uma determinada relação social, ou seja, por meio dela é possível pensar na compreensão de muitos conceitos e males que afligem a humanidade. Entre eles, de um lado figuram o medo, a melancolia, a angústia e a náusea; e, de outro, a liberdade, a segurança, a solidariedade e o respeito às diferenças entre os humanos.

Dentre as inúmeras manifestações da violência, tanto objetivas quanto subjetivas, as quais também podem ser classificadas em manifestações de violência física e/ou violência simbólica, destacam a oposição e a inerência do poder. Em *Sobre a violência* (2009), Hannah Arendt faz a distinção entre os conceitos de violência e o de poder, distinção essa

resultante da observação da capacidade humana para agir coletivamente. Para ela, poder e violência são termos opostos, contrários em si mesmos, visto que a afirmação total de um significa a ausência do outro. Mediante tais afirmações, Arendt caracteriza para essa diferenciação o fato de coexistirem na sociedade, além da *violência* e do *poder*, a singularidade do *vigor*, a energia da *força* e o reconhecimento e obediência à *autoridade*. Tendo por base tais princípios, a sociedade contemporânea pode ser compreendida em seus desníveis e frustrações de acordo com cada circunstância histórica analisada. A capacidade de agir coletivamente, por exemplo, requer de todos os sujeitos o poder de compreensão frente às tomadas de decisões. À medida que não há mais compreensão em sua totalidade, extingue-se o poder e instala-se a violência. Essa, como consequência dos desentendimentos, quase sempre aflorados por jogos de interesses, pode se manifestar em âmbito individual ou coletivo, e ainda, de acordo com Arendt, ter por princípio norteador de desavenças, a hipocrisia.

Para melhor compreensão teórica entre os dois conceitos básicos introduzidos neste capítulo, ou seja, para ampliação das discussões entre violência física e violência simbólica, adentraremos ainda à definição e estudo do *poder simbólico*, feitos por Pierre Bourdieu em *O poder simbólico* (2010). Segundo esse autor, estando o poder por toda parte, “é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido” (BOURDIEU, 2010, p. 7). Para ele, o poder simbólico é, de fato, um poder invisível que exige cumplicidade entre os que são sujeitados e os que o exercem. Dessa maneira é que, tendo por base os diferentes universos simbólicos, tais como o artístico, o religioso e o linguístico, considerados também estruturas estruturantes, ele chega à sua primeira síntese sobre os “sistemas simbólicos”:

Os ‘sistemas simbólicos’, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo que Durkheim chama o *conformismo lógico*, quer dizer, ‘uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências (BOURDIEU, 2010, p. 9).

Sendo assim, Bourdieu ressalta que os símbolos são, na verdade, os instrumentos por excelência da “integração social”, ou seja, enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação, eles tornam possível o que ele chama de *consensus* acerca do sentido do mundo que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social. Essa reprodução seria a integração “lógica”, que é também a condição da integração “moral” dessa mesma sociedade. Discutindo sobre as produções simbólicas como instrumentos de dominação,

a partir de autores como Marx, Engels, Durkheim e Radcliffe-Brown, ele destaca que “As ideologias, por oposição ao mito, produto coletivo e coletivamente apropriado, servem interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo” (BOURDIEU, 2010, p. 10). Assim, a chamada cultura dominante contribui, entre outros fatores, para a integração real da própria classe dominante por meio de estratégias comunicativas e de integração fictícia da sociedade no seu conjunto, desmobilizando, portanto, as classes dominadas e validando a ordem estabelecida hierarquicamente para sua própria legitimação. Nessa perspectiva, a cultura dominante que une é também a que leva à separação, à distinção pela dissimulação comunicativa.

Em sua segunda síntese, Bourdieu chega à conclusão de que o erro, o qual ele chama de “interacionista”, consiste em reduzir as relações de força a relações de comunicação. Para ele, estas estão para além das relações de poder:

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço de sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a “domesticação dos dominados” (BOURDIEU, 2010, p. 11).

Tendo em vista essa conclusão, podemos pensar no que o próprio Bourdieu denomina “diferenças de classes” e “fracções de classes”. Estas estariam “envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais” (BOURDIEU, 2010, p. 11). Assim como o estudioso afirma sobre essas diferenças, complementando que elas podem conduzir a luta simbólica diretamente nos conflitos cotidianos, podemos também avaliar o jogo da violência simbólica a partir do microcosmo ficcional de forma a destacar as influências advindas do macrocosmo social. Para isso, a literatura funciona, aproveitando as palavras do próprio Bourdieu, como mais um “campo de produção ideológica”. Neste sentido, a arte literária está para além das ideologias especializadas, visto que possui em si mesma autonomia simbólica capaz de questionar artisticamente a realidade em representação. Sem a pretensão de analisar os vários campos ideológicos, visto que não está no âmbito deste trabalho averiguar suas “estruturas estruturantes”, estudo a relação que há entre o *homem* chamado *novo* a partir do que se estabelece nas relações de sentidos entre o próprio texto e/ou entre os demais textos escolhidos para análise. Assim, como um sistema simbólico, a literatura se constitui expressão viva de seu próprio poder, ou seja, “o

poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo” (BOURDIEU, 2010, p. 14).

Sendo integrante do processo histórico rumo à construção de um novo olhar sobre o mundo, sobre os fatos e sobre as pessoas, o *homem novo* surge na contemporaneidade em contraste com o *homem violento*. As consequências desse contraste evidenciam, portanto, seu isolamento social, físico e espiritual, tanto em âmbito individual como coletivo, ampliando-se de contextos locais ou regionais para contextos mundiais. Tais contextos, como num processo dialógico, entrecruzam-se de forma arbitrária, trazendo, quase sempre, a ilusão de que não há mais lógica entre os fatos históricos e as situações de convivências em particular.

Como exemplo dessa condição, no livro *Modernidade e holocausto*, o sociólogo Zygmunt Bauman (1998a, p. 22), ao estudar o holocausto judeu como um problema da sociedade moderna, destaca que “o que precisamos é de melhor tecnologia para a velha – e de forma alguma desacreditada – atividade de planejamento social”. Além disso, ele afirma que “qualquer instinto moral encontrado na conduta humana é socialmente produzido”, de forma que “o empuxo da regulação social [...] é a imposição de restrições morais ao egoísmo de outro modo violento e à selvageria inata do animal que existe no homem” (BAUMAN, 1998a, p. 23). Esse “empuxo da regulação social” mencionado por Bauman é o que determina, em termos de civilização, as condições de vida e de cultura propostas ao homem frente às contradições biológicas, instintivas e irracionais que dele se apoderam.

3.1 VIOLÊNCIA E IMAGEM COMO COADJUVANTES LITERÁRIOS

Notamos que o apoio abalonar advindo da sociedade chamada midiática contribui para a espetacularização da literatura contemporânea. Sua expressão, principalmente a partir dos anos 1980, aos poucos vai assumindo um caráter híbrido em que outras artes ajudam na construção de novos sentidos para o texto literário. Mediante uma sociedade espetacular, exibicionista, com ênfase, por exemplo, no voyeurismo, há que se pensar também numa lógica dramática para a literatura de maneira a desvendar os conteúdos psicológicos das personagens em suas profundidades.

Se a individualidade do sujeito contemporâneo é apresentada socialmente de forma superficial, fragmentada, sua representação literária por meio de personagens, naturalmente, tende a seguir os mesmos parâmetros. Se ainda nos romances convencionais, mais tradicionais, as personagens são apresentadas de forma longa e mais descritiva, permitindo chegar

sem pressa à conclusão de seu perfil de conduta, no romance-teatro, por exemplo, para se chegar a essa mesma conclusão, o autor conta com o apoio do leitor no desvendamento das imagens e pistas de leitura por ele evocadas.

Essas imagens, por sua vez, são construídas e emitidas por meio do processo cênico e dialógico que se estabelece entre as personagens; dessa forma, seus diálogos e monólogos são fatores indispensáveis para a penetração na intersubjetividade de cada uma delas. Consequentemente, isso requer, por parte do leitor-espectador, uma livre associação desse mundo narrado, que é por si mesmo razoavelmente intersubjetivo, com o mundo real fragmentado. Para Umberto Eco, no livro *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994, p. 7), “numa história sempre há um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história”. Assim, o emaranhado narrativo somente será desfeito e a compreensão do subjetivo será alcançada por meio dessa liberdade imaginativa, mas que a mesma seja coesa a ponto de fazer valer os objetivos estético-literários do texto lido.

Assim, a sabedoria com que os textos de Sérgio Sant’Anna foram escritos desafia a lógica de muitas narrativas contemporâneas convencionais e exige que o leitor extrapole a condição de um leitor empírico. Como pondera Eco,

o leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto (ECO, 1994, p. 14).

Por meio de novas experiências que unem as fronteiras artísticas da literatura e do teatro, assim como também das artes plásticas, o autor não deixa de investir na complexidade do conteúdo existencial de cada personagem criada. Nesse sentido, há uma preocupação ética em seus textos que não permite fugir da ideia de arte engajada. Para Sant’Anna, a “materialização” do texto literário em espetáculo, ainda que imaginário, colabora com a “encenação interior” que se efetiva por meio da leitura na cabeça do leitor-espectador. Essa encenação imaginária, que parte tanto da leitura explícita e formal como da leitura implícita e subjetiva do conteúdo do texto, parte também da proximidade com as influências externas do mundo presente do leitor. Nesse sentido, lembro aqui dos dois conceitos trabalhados por Umberto Eco em seu livro: o do leitor-modelo e o do autor-modelo. Este,

é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo (ECO, 1994, p. 21).

No jogo da ficção, o leitor modelo “é alguém que está ansioso para jogar” (ECO, 1994, p. 16). E, nesse jogo, a postura de um mundo frente a outro, ou seja, do ficcional frente ao real, eleva o sujeito a um nível de introspecção cada vez maior, mais crítico. Essa condição somente é alcançada porque a experiência artística do autor, ao filtrar o real em sua obra, condiz plenamente com a sensibilidade do leitor. A verossimilhança entre os mundos, na verdade, suspende a desconfiança do leitor quanto ao que está sendo encenado imaginariamente, isso porque rompe com a dicotomia ficção/ realidade de forma perceptível, mas muito sutil.

O ficcional, sendo exposto de forma não convencional, mas real em si mesmo pela proposta representacional, funciona como recurso de interação da própria objetividade ou subjetividade presente na obra. A escrita ficcional, por exemplo, é condizente com a sociedade que está sendo representada por seus próprios moldes de exposição e compreensão do mundo. Não que a literatura deva ser necessariamente dramática, ou seja, espetacular, entretanto, se ela parte da realidade que também é, explicitamente, espetaculosa, há uma forte tendência que essa característica predomine em muitos textos literários.

No caso específico da obra de Sérgio Sant’Anna, encontramos os chamados romances de caráter experimental, isto é, textos com orientações para a análise da sociedade e a valorização do coletivo, nos quais o autor procura combinar criativamente o conteúdo à forma. As temáticas e os assuntos abordados integram, assim, suas preocupações composicionais de maneira a conferir maior credibilidade ao *que* se escreve por meio do *como* se escreve. Na verdade, ao utilizar-se do formato que une romance e teatro, ele evidencia ainda mais, por exemplo, a temática da violência, pois consegue representar determinados acontecimentos ou situações de forma a nos fazer refletir sobre sua própria espetacularização sem cair no paradigma de legitimação e/ou vulgarização da mesma.

Se a literatura dramática sugere imagens por meio das ações, dos diálogos e dos ambientes nela descritos, a realidade não apenas sugere como está inteiramente pautada nas imagens naturais ou nas produzidas artificialmente pelas mídias; assim, a sugestão de uma é a evocação de outra. Conseqüentemente, as experiências negativas a partir do texto, se houverem, serão por conta da falta de conhecimento do leitor sobre o mundo lido ou representado em sua ficcionalidade. Em casos como esse, a alienação advinda do mundo real tende a refletir na leitura do mundo ficcional. Por outro lado, mediante um público também experiente, exige-se que a

capacidade artística do autor o surpreenda pela ousadia temática e formal. Essas qualidades, portanto, são básicas para que se estabeleça um vínculo ou acordo ficcional entre autor e leitor, além, obviamente, do papel que o narrador exerce sobre ambos.

Quanto ao narrador em particular, como já foi exposto anteriormente, cada obra possui sua peculiaridade. Em se tratando de romances-teatro, as possibilidades também se ampliam porque pode haver desde um “eu” narrador, vinculado a alguma personagem, ou ainda um narrador em terceira pessoa, onisciente. O jogo ficcional que se estabelece no interior de cada narrativa é também o que permite a progressão do espetáculo até o seu desfecho.

A reconstituição do texto espetacular requer a flagrante condição de se voltar ao próprio texto por meio dos inúmeros vieses de leituras. Talvez isso aconteça porque as emoções do leitor são condicionadas também por seus interesses particulares, como se o texto oferecesse tudo de acordo com o perfil que cada um deles apresenta ou de acordo com o que procura. O narrador, dependendo do texto, apropria-se das condições *voyeurísticas* do leitor e faz disso um liame narrativo, como se, ao encenar a intimidade alheia, a encenasse a partir da própria intimidade ou curiosidade que possui o leitor *voyeur*. Os indícios do real no texto podem assim resultar na completude individual do leitor. Subjetivamente, a leitura do texto pode suscitar imagens e até mesmo algumas “conformações terapêuticas”, e, ainda que tudo isso não passe de um jogo ficcional, criar uma sinceridade provisória entre leitor e texto.

Para exemplificar essa condição do leitor *voyeur*, temos a Cena 7 de *A tragédia brasileira* (2005), intitulada “Paixão e morte de Roberto e Jacira”, que reprisa a Cena 1, a que corresponde ao atropelamento de Jacira; agora, porém, não mais tendo como foco de observação o Motorista, mas sim, Roberto. Os primeiros momentos dizem respeito ao que antecede o acidente, sendo eles os mais *voyeurs* do livro. A expectativa de Roberto por ver a menina aumenta à medida que ela demora em aparecer na calçada da rua. Na verdade, ela demora porque se prepara para sair. O trecho narrativo-descritivo no início do texto é digno de nota pelo tom romântico de final de tarde e pela descoberta da Virgem. Assim, a cena descrita é a mesma vista com surpresa por Roberto que, da janela de seu quarto, reclama em *off* pela presença de Jacira:

Tendo se ‘desvencilhado’ do carinho dos parentes, Jacira vai até o quarto da mãe, senta-se diante de uma penteadeira dobradiça de espelho tríplice e põe-se a escovar os cabelos. De repente, mostra perceber, pela primeira vez, seus seios que acabaram de despontar. Jacira se acaricia por cima da blusa; depois volta a pentear-se pensativa... (SANT’ANNA, 2005, p. 45).

Ao direcionar a visão para o quarto da mãe da menina, Roberto espera ver, na verdade, a figura da mulher adulta, ou seja, da mãe dela. Qual não foi sua surpresa ao deparar-se

com Jacira carregando nas mãos um vestidinho branco! “*Subitamente, como se atendendo telepaticamente a um desejo de Roberto, Jacira abre a blusa do uniforme e se acaricia no peito, onde brotaram os seios*” (SANT’ANNA, 2005, p. 46). O que se segue é presenciado com voluptuosidade pelo rapaz. “*Sempre como um espectro invisível, Roberto chega junto de Jacira e deixa sobre uma cadeira o vestido, que a menina ainda não pode perceber. Nervosamente, ela arranca a blusa e, fascinada, procura ver seus seios de todas as posições*” (SANT’ANNA, 2005, p. 46).

Esse jogo cênico que acontece no palco imaginário da narrativa é complementado pelas descrições que Roberto faz da visão única e esplendorosa que tem diante de si. Alternando os trechos narrativos e as falas do Poeta, o leitor tem a sensação de que o tempo do espetáculo parou durante esse momento. Confundindo-se com o próprio Roberto, como mais um espectador *voyeur*, o leitor é presenteado com a seguinte passagem:

De repente, como se tomasse consciência da metamorfose em todo o seu corpo – e também como se atendesse à vontade imperiosa de Roberto –, ela se ergue e, de um golpe, se desnuda inteiramente, imobilizando-se diante do espelho.

Roberto (*exaltado*): – E eu quis, então, com todas as minhas forças, que o tempo se detivesse e nos petrificasse assim: eu ali, à janela, com a respiração suspensa, aprisionando os múltiplos reflexos da menina nua, no limiar exato da sua transformação.

Por um instante, é como se a menina de fato se petrificasse; mas logo depois, como pressentindo que alguém a observa, olha para o outro lado da rua, para a casa de Roberto e, delicadamente, cobre o sexo com as mãos.

Roberto: – Mas o tempo era uma coisa que não podia deter-se jamais. A não ser que... (SANT’ANNA, 2005, p. 46).

Assim o leitor observa atentamente tudo o que se passa com os protagonistas. Como testemunha desse momento único, ele está diante de uma imagem na qual o corpo de Jacira torna-se o objeto de desejo sexual de Roberto. O *voyeurismo* da cena é típico das obras de Sérgio Sant’Anna. Nesse caso, temos a sublimidade da imagem merecedora de uma pintura, feita unicamente para contemplação e estímulo dos sentidos. Materializá-la em palavras corresponde a explicitar a nudez da menina-quase-mulher em sua lenta e perfeita metamorfose, naturalizada aqui pelo olhar *voyeur* de Roberto que capta a imagem e a intensifica ao máximo, como se a visão do corpo de Jacira existisse independente do restante da narrativa.

Para Brandão Santos (2000), Sérgio Sant’Anna procura nos oferecer, obsessivamente, um corpo presente. Isso, por meio do que ele considera um teatro impossível e alucinante. Esse corpo presente, neste caso o de Jacira, fulgura liberto do texto, desprendido do olhar e da voz do narrador. O texto é que solidifica o corpo. “Através do olhar silencioso ou do olhar recursivo, o corpo se oferece. A oferenda se dá, em ambos os casos, a partir da própria

certeza de sua inviabilidade, da convicção de que o narrador se assemelha a um ‘necrófago’, ‘uma variante mais inofensiva dos assassinos’” (SANTOS, 200, p. 71).

O parecer de que o narrador se assemelha a um “necrófago”, ou seja, “uma variante mais inofensiva dos assassinos”, foi extraído do livro *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982). No conto homônimo, no tópico “AUTO-ANÁLISE”, o próprio narrador-escritor confessa:

De certa forma parei de viver espontaneamente. Porque encaro as minhas vivências de uma forma utilitária, ou seja: material para escrever. Às vezes até seleciono aquilo que vou viver em função do que desejo escrever.

O Silviano 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, 1997, p. 307).

O fato de as personagens se desprenderem dos textos é o que as aproximam ficcionalmente mais de atores do que propriamente personagens. Para Roberto e Jacira, representar vai além de existirem como personagens ficcionais; eles são, na verdade, atores ficcionais que representam a si próprios enquanto personagens. Compreender isso requer uma leitura atenta a partir da fragmentação do texto, pois este vai sendo escrito e encenado virtualmente ao mesmo tempo. Todas essas peripécias permitem que a narrativa, ainda que fragmentada, vá se consolidando e cada vez mais sendo intensificada, a ponto de construir em torno de si uma unidade fechada, coerente e compreensiva em seus vários planos de escrita e representação.

A ideia de um “assassino inofensivo”, colocada por Brandão Santos (2000), remete ainda ao que escreveu Jurandir Freire Costa (2003) sobre esse viés da violência, ou seja, o que tende a amenizar ou mascarar suas consequências. Para ele, em muitos trabalhos teóricos a violência

ou é trabalhada como um tabu, cercado e protegido do pensamento, por uma aura romântico-pessimista, indicativa, talvez, de ‘nobreza intelectual’; ou é considerada o zero e o infinito da existência do sujeito, tornando-se uma espécie de categoria *a priori* irredutível a qualquer análise. Indo de um polo a outro, a psicanálise entra no compasso das ideologias modernas. Fala da violência diluindo seu impacto e atenuando seu horror. Pois, no momento em que a define como sinônimo de morte, do que há de impensável e intocável na experiência humana, *sacraliza-a*. E, no momento em que a define como a “condição de possibilidade natural” do existir humano (dado seu caráter de impulsão primeira e permanente do psiquismo), *banaliza-a*. A violência torna-se o trivial variado de toda atividade ou experiência psíquicas, dando seu toque ao inconsciente, ao sonho, à sexualidade, à relação inevitável com o outro etc (COSTA, 2003, p. 18).

Transportando tudo isso do contexto da psicanálise para o da literatura, com especialidade à obra de Sant'Anna, essa banalidade da violência também figura, às vezes, veladamente. As experiências psíquicas das personagens dão vazão, portanto, ao inconsciente, ao sonho e à sexualidade como princípios de uma ação violenta. Para Girard (1990, p. 49), “seria tentador acreditar que a violência é impura por relacionar-se com a sexualidade. Mas apenas a proposição inversa mostra-se eficaz no plano das leituras concretas. A sexualidade é impura por relacionar-se com a violência”. Assim, logo após ser surpreendida nua pela mãe, que segundo o texto “entra num misto de deslumbramento e censura” (SANT'ANNA, 2005, p. 46), Jacira se veste com o vestidinho branco que ela lhe estende, refugia-se por um instante em seus braços, e, como se obedecendo algum aceno de Roberto, retira-se do quarto, apanha uma corda e sai de casa para morrer.

O final da Cena 7 não surpreende o leitor do ponto de vista do enredo. O Autor-Diretor da tragédia interrompe a narrativa para recontar o momento crucial que a enleva, ou seja, o momento do atropelamento. No entanto, predomina o tom de comentário, típico de quem dirige uma peça. Para diferenciar esses momentos de orientação textual, desde o início, o autor faz uso do recurso itálico ou os chamados caracteres cursivos. A intercalação desses trechos momentâneos no texto não somente orientam o leitor quanto às falas das personagens que se seguem como também contribuem para que a narrativa seja lida e interpretada a partir dos vários pontos de vista. Para quem lê atentamente, o Autor-Diretor é o que conduz o espetáculo com sua perspicácia, e o narrador, que até pode ser confundido com ele, é responsável pelo enredo mais elaborado em algumas partes do texto.

Longe de se adotar uma única metodologia para a análise de determinados textos literários, é preciso levar em consideração, em primeiro lugar, as condições ou circunstâncias de escrita de cada um. O acúmulo de imagens evocadas pelos cenários descritos no plano textual também faz parte do cenário composto para o espetáculo imaginário que se prolonga. Separar as características espetaculares das características literárias presentes no texto seria o mesmo que desentrelaçar as raízes de árvores enredadas num mesmo pântano. São muitas as verossimilhanças entre o que está sendo apresentado e o que está sendo narrado a partir do real. Por outro lado, a fluidez dos acontecimentos encaminha a narrativa de maneira espetacular a ponto de focar mais nas personagens e suas ações do que no próprio narrador. Este, no entanto, possui como autodefesa suas estratégias narrativo-performáticas, visto que ele também pode optar por dissimular, antecipar ou adiar suas decisões com o intuito de interferir na óptica do leitor. Assim, a perspectiva do leitor frente às personagens, ao narrador e até mesmo frente ao autor são relativizadas num jogo de manipulações internas por meio das exposições em análise.

Como narrador-personagem de *Um crime delicado* (1997), Martins se mostra vaidoso por ser um crítico teatral afamado. Ele não somente imagina caindo numa espécie de emboscada, tramada por Inês, como também faz o leitor acreditar nisso para sua própria defesa enquanto suposto criminoso. Nesse sentido, o mesmo pondera: “Não teria sido essa a razão de, à conta de sua embriaguez, ter me introduzido em seu apartamento, depois que eu lhe revelara, no restaurante ser um crítico, embora de teatro?” (SANT’ANNA, 1997, p. 49). Assim, na tentativa de iludir o leitor, de perseguidor ele passaria a ser o perseguido, de manipulador, o manipulado. Eis como ele reflete sobre o bilhete lido:

Bem, ali estava eu a decifrar os subentendidos possíveis nos espaços, entrelinhas e na pontuação de um bilhete, o que se reflete no texto cheio de curvas que agora escrevo, também pleno de interrogações. Ao escrevê-lo, percebo como é difícil fazê-lo quando não se têm os ‘pré-textos’, ou espetáculos, que servem de apoio, bengala, a esses seres cautelosos que são os críticos. Percebo como a escrita nos distancia, quase sempre, das coisas reais, se é que existe uma realidade humana que não seja a sua representação, ainda quando apenas pelo pensamento, como numa peça teatral a que não se deu a devida ordem, aliás inexistente na realidade (SANT’ANNA, 1997, p. 50).

Essa reflexão sobre sua prática de escrita enquanto narrador de sua própria história condiz com a ideia de que quem narra não conta tudo, mas apenas deixa-se levar pela própria narrativa. Quando isso acontece, pairam no leitor as inumeráveis dúvidas, principalmente no que diz respeito ao campo ficcional, pois o escritor acaba fazendo com que boa parte do que se tem a dizer acabe ficando implícito nos percursos do texto. Sendo apenas um crítico teatral “cauteloso”, sua postura de narrador-personagem parte sempre dos “pré-textos”, ou seja, dos próprios acontecimentos reais presenciados, ou também com mais frequência, dos espetáculos assistidos. Estes servem de apoio, ainda que às vezes de maneira contraditória, para confrontarem realidade e representação. Esse tipo de manifestação narrativa ilustra o que escreve Umberto Eco sobre a postura do narrador:

Quando nos inteiramos de uma história que se refere a um tempo narrativo 1 (o tempo em que os fatos narrados ocorrem, o qual pode ser duas horas atrás ou mil anos atrás), o narrador (na primeira ou na terceira pessoa) e as personagens podem reportar-se a algo que aconteceu antes dos fatos narrados. Ou podem aludir a alguma coisa que, na época desses fatos, ainda estava por ocorrer ou era esperada. Como diz Gérard Genette, um *flashback* parece reparar um esquecimento do autor, ao passo que um *flashforward* constitui uma manifestação de impaciência narrativa (ECO, 1994, p. 36).

As técnicas de *flashback* e de *flashforward* também são utilizadas por Sant’Anna em sua narrativa. Por outro lado, para Lehmann (2007), apesar de o real manter com o teatro

uma indiscutível ligação, ele sempre foi excluído da representação por questões estéticas ou conceituais. Quando manifestado em cena, o real ocorre apenas como irrupção, pois o teatro seria uma prática artística que não desvincularia, obrigatoriamente, o campo estético e o não estético. Assim, segundo o seu ponto de vista, a arte sempre teve intromissões extra-artísticas do real e vice-versa. Talvez seja por isso que Martins se encontra em “confusão” quanto ao que narra, pois uma determinada realidade representada ficcionalmente precisa ser vista mais de perto, ou seja, precisa ser estudada a partir do significante, já que, como pondera Lehmann, o teatro se dá como prática ao mesmo tempo totalmente significante e totalmente real.

Ao escrever sobre as condições do autor, personagem e leitor quanto à realidade representada no texto, Schøllhammer pondera:

O autor procura, em outras palavras, dar realidade à situação de observação, incluindo o leitor na exposição direta dos fatos, ao mesmo tempo que questiona o perspectivismo cenográfico ao qual a observação está submetida e que afeta a veracidade e confiabilidade tanto do testemunho do autor, do narrador, do personagem quanto do leitor. Se no auge do ceticismo pós-moderno a ficção desconstruía a realidade representada, denunciando sua relatividade teatral, uma inversão se opera na literatura contemporânea que concretiza os mecanismos expositivos e performáticos da experiência, abrindo espaço para a realidade de seus efeitos de verdade. Trata-se, aparentemente, de um deslocamento leve de perspectiva em que o alvo se transforma (SCHØLLHAMMER, 2009, pp. 111-112).

Na verdade, essa observação de Schøllhammer condiz com o contexto de escrita da maioria dos textos de Sérgio Sant’Anna. Dependendo do leitor e da situação que se encontra no momento da leitura, impregnado que está de sua própria perspectiva a partir do real, é preciso que o narrador inteligentemente denuncie sua relatividade interpretativa e o insira no jogo ficcional do texto. Mediante a incompreensão da ambiguidade que determinada narrativa pode gerar entre o que é ficcional e o que está sendo representado no “palco real” do espetáculo imaginário, é preciso muita perspicácia para não cair em confusão interpretativa.

Isso é o que pode acontecer, por exemplo, quanto à leitura desatenta de *Um romance de geração* (2009). Nele, é preciso explorar também os fragmentos para que a compressão do enredo alcance a totalidade. As orientações cênicas do texto, como desde o início da narrativa, encerram-se no espaço do apartamento-palco e as falas são antecedidas de rubricas que indicam o tom do discurso, cada vez mais variante no decorrer dos monólogos e diálogos. No plano dramático, as técnicas tradicionais orientadoras da encenação são utilizadas pelo autor para tecer linearmente a narrativa, visto que esta é composta por trechos nos quais predominam a fragmentação do discurso das personagens; é dessa maneira, como num jogo de espelhos, que a narrativa vai se configurando enquanto unidade.

O próprio Santeiro, à medida que encena, persiste em sua atuação como autor-ator-personagem, tornando difícil, mas não impossível, distinguir o plano real da personagem do plano dramático do ator. Dentro do texto, teatro-ficção, há a ficcionalização do próprio *fazer teatral*: enfim, é um romance escrito, que é um texto dramático. Junto à peça de teatro “real”, a principal, o texto sugere ainda a encenação de outras peças, que a interrompem a qualquer instante. Essa maneira de narrar reporta ao conceito de *mise en abyme* (*embedding* ou *specular reduplication* – sem correspondente em português), que, numa primeira acepção do termo, segundo Pavis (2008b, p. 245), “é o procedimento que consiste em incluir na obra (pictórica, literária ou teatral) um enclave que reproduz certas propriedades ou similitudes estruturais dela”.

Quanto à associação do palco à ficção, Schøllhammer também pondera:

Se a ficção antes problematizava o espetáculo, dando realidade ao ‘palco’ e ao cenário, hoje, tanto um quanto outro é desacreditado em favor da hesitação ambígua entre os dois e de sua realidade, do efeito simultâneo de irrealização e realização, que mantém a problematização dos artifícios da representação, mas aponta para efeitos de afeto, além dos cognitivos e racionais. Esse movimento se dá, por exemplo, na relação entre documento e ficção e na inclusão de fatos reais na construção do universo ficcional que, da perspectiva de certos autores, trabalha como índice de uma realidade que acaba comprometendo a ficção, e não o contrário (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 112).

Se há nos textos ficcionais de Sérgio Sant’Anna esse comprometimento, ou seja, esse movimento entre documento e ficção e na inclusão de fatos reais na construção do universo ficcional, como afirma Schøllhammer com referência a certos autores, os próprios textos trarão a confirmação, visto que, em sua escrita, assim como na de muitos, há um desabrochar da violência, tanto física como simbólica, em consonância com acontecimentos que remetem a todo o momento ao contexto, somente para exemplificar, da ditadura militar no Brasil. O fato de o autor tornar evidente a violência real da sociedade uma condição temática de sua obra, comprometeria suas intenções estético-ficcionais? Não seria a escolha do espetáculo um recurso narrativo para ressaltar ainda mais essa condição social que aflige a humanidade? A violência não seria por si só um espetáculo cruel em constante mutação e *performance*? Para Schøllhammer, por exemplo, a partir dos estudos de Mark Selzer (1998), que dialoga com teóricos como Hal Foster e Slavoj Žižek, vivemos o impacto de uma cultura traumática:

As consequências psicossociais dessa exploração midiática da violência são notáveis e produzem uma ambiguidade que ameaça as fronteiras sólidas entre as formas coletivas da representação, exposição e testemunho e a singularidade ou a privacidade do sujeito. A compreensão do trauma é inseparável da confusão entre o psíquico e o social, entre o exterior (o mundo) e o interior (o sujeito), o que cria uma esfera pública patologizada em que o sofrimento é coletivo, e a intimidade é conquistada por meio de sua exposição (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 115).

Dessa maneira, o mesmo Schøllhammer, acrescenta:

A exploração da violência e do choque, tanto na mídia quanto nas artes, é entendida como procura de um ‘real’, definido como impossível ou perdido, que não se deixa experimentar a não ser como reflexo, no limite da experiência própria, como o avesso da cultura e como aquilo que só se percebe nas fissuras da representação e nas ameaças à estabilidade simbólica. A análise de Selzer serve, entretanto, para entender também a afinidade intrínseca entre uma estética que explora os efeitos de choque dessa realidade radical, uma estética da transgressão e do abjeto, e uma tendência que se posiciona contra a primeira, contra a estética da crueldade, reivindicando o cotidiano, o íntimo, o comum e o privado como vias para uma vivência reconciliada no tempo, mais viva e mais real (SCHØLLHAMMER, 2009, pp. 115-116).

Essa declaração feita pelo estudioso é viável para o contexto deste trabalho e se confirma por meio das análises propriamente ditas dos textos literários. A procura de um “real” menos traumático, menos cruel, pode se dar pelas “fissuras da representação” e nas “ameaças à estabilidade simbólica”. Ou seja, em momentos de crise e de opressão, escrever sobre as dificuldades a partir do cotidiano e levá-las a público, principalmente pelo viés do espetáculo, como faz Sant’Anna, é, como afirma também Schøllhammer, mergulhar nos processos íntimos que envolvem os afetos básicos, tais como os de dor, medo, melancolia e desejo. Segundo o estudioso, eles aparecem na literatura contemporânea “sem o peso do estigma que atingia a literatura existencialista ou psicológica das décadas de 1950 e 1960, pois agora a intimidade justifica-se na exploração dos caminhos do corpo e da vida pessoal”, ou seja, “de seus recursos de presença e de afirmação criativa, de dispositivos privados, numa cultura massificada, inumana e alienante” (SCHØLLHAMMER, 2009, p, 117).

Essas hipóteses se confirmam durante as análises textuais, visto que os percursos teóricos feitos até aqui servem de base para o aprofundamento coerente entre como os textos são trabalhados literariamente, ou ainda como abordam suas temáticas e como as mesmas são representadas. O fato, por exemplo, de estudar a literatura em consonância com a arte teatral e a chamada “sociedade do espetáculo” (Debord) abre pistas para melhor compreensão de como o privado pode vir a público e, num processo que também pode ser inverso, colocar o sujeito, por meio da representatividade, em confronto com suas próprias vivências, sendo incapaz de compreender os limites entre seu próprio corpo, ou seja, de ponderar os limites de sua intimidade com a realidade vivida publicamente.

Como coadjuvantes literários, o espetáculo, a violência e as imagens possuem, de fato, uma função que podemos chamar de persuasiva. A princípio, tendo o texto como único objeto material para o estudo do espetáculo em si, como arte da representação, pode parecer um tanto estranho. A não encenação do conteúdo, no entanto, não impede que ele seja imaginado

como tal. Ao apreciador do teatro, por exemplo, os componentes do espetáculo são percebidos em conjunto com os componentes literários, de forma que o aprofundamento da análise se fundamenta em diversos métodos de estudos concernentes a ambos os campos de investigação.

A leitura dramaturgica consciente dos textos, por sua vez, completa-se a partir das dimensões literária, sociológica, psicanalítica, e, ainda, antropológica e filosófica em suas expectativas de análise. Os objetos analisados, romance e romance-teatro ou teatro-ficção, são abordados tendo como foco sua composição temática e estética sem que caia no paradigma reducionista de interpretação aleatória. Na cabeça do leitor-espectador, o texto espetacular vai se compondo e recompondo à medida que os elementos teatrais vão sendo apresentados, seja numa cadência preestabelecida pelo autor ou narrador, ou também, por sua capacidade de transpor tais elementos para o universo da representação.

O que podemos chamar de espetáculo-literário não depende de uma teoria geral da encenação. É improvável que exista um único método de análise que dê conta da riqueza dos textos selecionados. O que pretendo, no entanto, é cuidar para que não haja dispersão do olhar crítico para outros assuntos ou objetos que não os presentes nos textos estudados. No livro *A análise dos espetáculos*, Patrice Pavis (2008a) ao contrapor a semiologia do espetáculo à análise dramaturgica, afirma:

A encenação é um conceito abstrato e teórico, um ramal mais ou menos homogêneo de escolhas e limitações, designado às vezes pelos termos de *metatexto* ou de *texto espetacular*. [...] O *texto espetacular* é a encenação considerada não como objeto empírico, mas enquanto sistema abstrato, conjunto organizado de signos (PAVIS, 2008a, pp. 4-5).

Assim como Pavis, apostando no texto como uma fonte de sentidos, ainda que não haja a materialidade viva do espetáculo encenado, optamos por verificar o contexto de representação a partir do próprio texto. Como prática textual, a teatralidade presente nas obras de Sant'Anna merece atenção particular. Para que a integração de sua arte literária seja unânime, atentar para os elementos linguísticos e narrativos de sua obra permite obter uma experiência da materialidade dos elementos do espetáculo em sua sublimidade estético-literária. Centrar no texto como fonte do sentido teatral é, pois, apelar para a imaginação como requisito essencial para a formação da razão e da emoção a partir do esquema básico de imagens abstratas. O que podemos chamar de corpo a corpo com as personagens de cada texto, refugiadas em suas próprias ficcionalidades, depende do estabelecimento coerente da narrativa em consonância com a projeção do eu do interlocutor. Isso é o que afirma Pavis quanto à ação do locutor sobre o interlocutor no palco:

Escutar as vozes da cena constitui uma experiência que provoca às vezes uma descarga afetiva, nos remetendo a tal ou tal pessoa, viva ou morta. A análise do espetáculo é, nesse sentido, também uma psicanálise que diz tanto sobre nós como sobre o objeto percebido (PAVIS, 2008a, p. 125).

Particularmente, acredito também na potencialidade que o próprio texto possui de fazer soar “as vozes da cena” para o enriquecimento do leitor. No espetáculo encenado, como pondera Pavis, essa interlocução se estabelece a partir da própria voz, variando, por exemplo, sua intensidade, sua tonalidade, seu fluxo, entre outros fatores. O fato de se fazer ouvir pelo outro, seja esse outro com quem o ator contracena como com o público, exige do sujeito atuante a melhor caracterização psicológica de seu personagem. Sendo assim, o que dizer da voz “oculta” de uma personagem no espetáculo imaginário? Os efeitos de sentidos, nesse caso, vão depender unicamente do leitor frente ao texto lido. Na realização da escrita, o autor, com certeza, já contribuiu para com essa proximidade entre leitor-texto-personagens-ação. Como antídoto contra a solidão ou a melancolia provenientes da constituição de cada personagem, reina nos textos de Sant’Anna o equilíbrio entre a brutalidade e a delicadeza. Como um gesto de solidariedade literária, seus textos fogem de um realismo cruel com afirmação incondicional para a violência. Esta, por sua vez, é trabalhada de forma a propiciar a reflexão, tanto para o esclarecimento das situações, como para suscitar as dúvidas frente à realidade.

3.2 DIÁLOGOS PERTINENTES E BANALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA

A segunda cena de *A tragédia brasileira* (2005), assim como as demais, é desencadeada pelos novos personagens que surgem no palco imaginário. A partir desse ponto da narrativa, as considerações sobre a tragédia vão sendo feitas de maneira mais dialógica. O fim trágico da adolescente permite desvendar ao leitor a atmosfera misteriosa de um sacrifício ritual em que a violência primária inaugura reflexões sobre a condição do ser entre a Poesia e a Morte. Como vítima expiatória, ao mesmo tempo em que incita o desejo, que é entrecortado pela perplexidade do acontecimento, Jacira apazigua com sua inerte presença os ânimos do Poeta, do Negro e dos demais espectadores. Sedentos por algo que lhes toque profundamente, a morte da Virgem suscita, naturalmente, a curiosidade. Essa curiosidade é acompanhada de certa sacralidade (evidente no entoar da Ave-Maria), tornando clara a ligação da violência com o sagrado. O espetáculo não é apenas teatralmente narrado, mas o que está sendo encenado também se torna um espetáculo mimético em que se destaca no tablado outro fator: o mistério da violência.

Para Girard (1990, p. 45), “a menor violência pode produzir uma escala cataclísmica”, ou seja, pouco a pouco pode levar a grandes revoluções na sociedade na qual é

desencadeada por seu caráter de impetuosidade. Sobre essa condição da violência, o mesmo autor pondera o seguinte:

[...] todos sabem que o espetáculo da violência tem algo de ‘contagioso’. Às vezes é quase impossível escapar deste contágio, e a intolerância pode, no fim de contas, mostrar-se tão fatal quanto a tolerância. Quando a violência se manifesta, há homens que se abandonam livremente a ela, até mesmo com entusiasmo, enquanto outros tentam impedir seus progressos. Com frequência, são exatamente estes últimos que permitem seu triunfo. Nenhuma regra é universalmente válida, nenhum princípio suficientemente resistente. Há momentos em que qualquer remédio é eficaz, seja a intransigência, seja o engajamento. Em outros, pelo contrário, todos eles são inúteis, só aumentando o mal que acreditam combater (GIRARD, 1990, p. 45).

Como “vítima alternativa” (GIRARD, 1990) daquela tarde, Jacira inocentemente abranda com seu corpo o desejo de muitos homens. Esse abrandamento, porém, é seguido do despertar de novos desejos à medida que o caso precisa ser estudado e resolvido. Oferecida à sociedade como sujeito harmonizador e catártico, visto que fazem de sua morte um espetáculo, ela inicia ou restaura uma unidade social que pode ser considerada estranha. O corpo de Jacira, na verdade, torna-se um estímulo erótico na fronteira entre a vida e a morte. Para Lehmann (2007, p. 347) “o corpo é um ponto de intersecção no qual, quando se observa mais de perto, a fronteira entre a vida e a morte constantemente se torna tema e problema”. Confirmando essa afirmação feita por Lehmann, no início da segunda cena, que se passa numa delegacia, encontram-se o Motorista, seu Advogado, o Delegado e o Escrivão. O diálogo entre eles é iniciado pelo Motorista:

Motorista (sentado num banco, olhando desoladamente as próprias mãos): – ... nem um só gesto! Ela nem mesmo pôs as mãos à frente, como eles sempre fazem.

Delegado: – Por quê? Já atropelou mais alguém?

Advogado (rapidamente): – No cinema, foi o que ele quis dizer. Aquele gesto instintivo dos atropelados, que a gente sempre vê no cinema e na televisão. A cara do terror e espanto. E depois um grito agudo. (*Olhando com firmeza para o Motorista.*) Não é isso?

Motorista (recompondo-se): – Sim, claro (SANT’ANNA, 2005, p. 22).

Na verdade, a esperteza do Advogado reporta-se ao contexto televisivo e cinematográfico que mostra “a cara do terror”. Sobre isso, também indago: e quanto à literatura? Ela não estaria inserida nesse mesmo contexto contemporâneo que a tudo tende tornar objeto de divulgação da violência? Ou teria ela uma função estética de dizer o indizível sobre essa violência cotidiana? E quanto ao teatro? Estaria ele também contagiado por essa temática, visto que é um

fator irrevogável na vida humana? Para responder a esta última questão, o seguinte trecho de Lehmann ao escrever sobre a dor e a catarse no teatro faz-se necessário:

O teatro sempre foi fascinado pela dor, ainda que ela, ao contrário do sofrimento ideal, não tenha recebido tanta atenção tradicionalmente na estética. Dor, violência, morte e os sentimentos daí provenientes, medo e compaixão [*eleos* e *phobos*], encontravam-se desde a Antiguidade no ‘motivo do prazer com assuntos trágicos’. Hoje em dia, *eleos* e *phobos* são preferencialmente traduzidos por lamentos e calafrios. [...] A tragédia deve ter como efeito no espectador a “catarse”, uma “purificação” desses estados de lamentos e calafrios (LEHMANN, 2007, p. 353).

Quanto à literatura, Pedro Lyra, na apresentação que escreve para o livro *A violência na literatura*, declara:

Sendo a mais vasta forma de expressão da realidade, a literatura não poderia escapar à disseminação geral da violência em nosso mundo. A literatura brasileira recente é, em suas manifestações mais representativas, uma literatura voltada contra a violência que sofremos hoje, principalmente em seus aspectos econômico e político. Uma literatura violenta, de condenação da violência – tanto na desintegração da forma quanto no desnudamento da linguagem, tanto no rompimento do discurso quanto na exacerbação dos temas (LYRA, 1980, p. 6).

Ainda quanto ao teatro, mesmo sendo estudado aqui a partir da perspectiva do texto escrito, destaca-se por possuir como principais categorias formais a ação e o diálogo. Como afirma José Antônio Pasta Júnior, na apresentação do livro *Teoria do Drama Moderno* (2011), de Peter Szondi, essas duas categorias são capazes de, numa peça, assimilar também novos conteúdos. Partindo do presente como o tempo predominante no espetáculo dramático, as ações e os diálogos, assim como os monólogos, repercutem no íntimo de cada espectador de maneira que, como acompanhados das sombras de um passado recente, a violência aparece como fator a ser rememorado intersubjetivamente a partir do real.

Na constante luta por melhorar a efetividade das relações cotidianas entre os homens, entretanto, o autor do texto literário não apenas firma como também reproduz novas relações intersubjetivas a partir da obra. Em seu texto, Szondi (2011) declara ainda que a relação entre os homens torna-se assim essencial para suas próprias existências. Quando se estabelece uma comunhão entre os sujeitos, ela contribui para levá-los às mais importantes de suas determinações, como por exemplo, à liberdade e ao compromisso, à vontade e à decisão. Sendo assim, a realidade da obra permite que eles se determinem e se espelhem nela fazendo parte no drama como membro de uma determinada comunidade, ou melhor, com as palavras do próprio teórico, tornando-se “presença dramática”.

Em *Um crime delicado* (1997), a banalização da violência também se destaca como fator predominante na composição textual. Ao narrar o suposto crime cometido contra o pudor, Martins se responsabiliza frente ao leitor quando expõe o seu ponto de vista audacioso. O comprometimento dele se dá devido ao fato de o ato “desrespeitoso” tornar-se um motivo trivial para descrição minuciosa. Mediante a situação constrangedora, mesmo afirmando, a princípio, que descrições de intimidades e pormenores sexuais, são “de um imperdoável mau gosto e só se justificam em determinadas circunstâncias” (SANT’ANNA, 1997, p. 102), o narrador procura se explicar, tentando entender a si próprio intelectual, afetiva e criticamente. Para ele, que descreve o fato já transcorrido, tudo foi “maravilhoso, mágico, enquanto durou” (SANT’ANNA, 1997, p.102), e, para descrever tal acontecimento, ele mesmo afirma tê-lo revestido da “delicadeza de certos sentimentos que, por raríssimos instantes nesta vida, subtraem o ser humano de sua aridez cotidiana, elevam-no de sua grosseira condição” (SANT’ANNA, 1997, p. 103). Tendo justificado sua licença de escrita, eis como narra:

Depois que a amparei, Inês agarrou-se a mim, sinal de que recuperara, ao menos em parte, os sentidos, se é que os perdera verdadeiramente. O seu corpo inteiro tremia, como se ela tivesse medo, muito medo. Quando a levei para o divã, onde me sentei junto com ela, sustentando-a, Inês deixou sua cabeça cair em meu colo e pude tocar com os lábios, de leve, sua testa, seus olhos cerrados, seus cabelos. E tendo brotado de sua orelha uma gota de sangue – causada, sem dúvida, pelo atrito com o brinco, quando Inês agarrara-se a meu corpo –, sorvi-a sem hesitação. Seu gosto, que provei com volúpia e ao qual me referi, posteriormente, em imagens discutíveis, não conseguiria descrevê-lo com exatidão, por saber a uma substância que, apesar de viva, era quase imaterial, pertinente à febre de quem o experimentou (SANT’ANNA, 1997, pp. 102-103).

Esse misto de voluptuosidade e vampirismo por parte de Martins parece não despertar a conivência de Inês para com o momento, porém, ele declara que se ela não retribuía a seus carinhos, também não os repelia. O certo é que, à hora do crepúsculo, eles vivem um momento de ternura. Para Martins, estar exatamente no local da instalação do quadro que vira na mostra de *Os Divergentes* fez com que o momento fosse romantizado ao extremo, fazendo com que posteriormente, ao descrever o momento vivido, ele confessasse que Inês “não passou de mais uma personagem numa grande representação” (SANT’ANNA, 1997, p. 104). Assim, dizendo estar diante da Inês verdadeira que o fazia um homem melhor, descreve o suposto crime:

Não houve gritos ou gestos para repelir-me, é importantíssimo frisar isso diante de ocorrências ulteriores. E se Inês, até então numa passividade quase desmaiada mas que eu podia tomar como receptiva por certos sinais em seu corpo, murmurou repetidamente nos últimos momentos: “Oh, não; oh não”, não deveria isso ser interpretado como o seu contrário? Como um “sim” de entrega dentro de um código amoroso? (SANT’ANNA, 1997, p. 104)

Assim é que finalmente Martins possui a mulher desejada. No entanto, como o mesmo afirma em sua reflexão, após o ato amoroso ele se liberta de seu próprio corpo, ou seja, de seu desejo, mas prossegue com sua mente atormentada. Essa tormenta também é acompanhada de uma sensação de poder na qual se mistura o regozijo de ser ele ao mesmo tempo autor e ator dessa obra; e, como afirma Ermelinda Ferreira em seu artigo “Violência, voyeurismo e literatura” (2000, p. 274), “é na reconstituição verbal do crime que a vítima adquire contornos humanos, ou mesmo sobre-humanos”. No entanto, devido à sua altivez, Martins ainda não reconhece, deveras, o valor de Inês, visto que seu desejo ainda o suplanta. Ele liberta-se momentaneamente do desejo preso a seu corpo, porém, prende-se a outro pelo ato realizado ao corpo e à vida da mulher que possuía. Sobre esse tipo de contradição, Girard também salienta:

Os desejos e os homens são feitos de tal maneira que eles enviam perpetuamente uns aos outros sinais contraditórios, cada um ainda menos consciente de estar preparando uma armadilha para o outro, pelo fato de estar ele próprio, caindo numa armadilha análoga. Longe de ser reservado a certos casos patológicos, como pensam os psicólogos americanos que o evidenciaram, o *double bind*, o duplo imperativo contraditório, ou melhor, a rede de imperativos contraditórios no qual os homens incessantemente aprisionam-se mutuamente, deve ser considerada como um fenômeno extremamente banal, talvez o mais banal de todos, constituindo o próprio fundamento de todas as relações entre os homens (GIRARD, 1990, p. 186)

Fazer com que o interior de cada personagem se torne presença dramática é o que acontece no romance-teatro de Sant’Anna. Os diálogos ao longo do texto manifestam isso por meio de uma visão quimérica e lírica. Os fatos, apesar de importantes, servem apenas para extravasar a subjetividade dos sonhos, dos desejos e das dores de cada um. Nesse sentido, “o desejo liga-se à violência triunfante; ele se esforça para dominar e encarnar esta violência irresistível. E se o desejo segue a violência como sua sombra, é porque ela significa o ser e a divindade” (GIRARD, 1990, p. 190). Na continuidade do diálogo entre o Delegado e o Motorista, por exemplo, ainda que coibida pela autoridade, fica evidente o aflorar dessa subjetividade:

“*Delegado*: – Não podia dar um golpe de direção?

Motorista: – A rua era meio estreita. E foi logo depois da curva. Eram seis e pouco da tarde. (*Sonbador*.) O crepúsculo... A visão da gente se confunde. No rádio estava tocando a Ave Maria... Ah, e as cigarras. Quando parei, deu para ouvir o finzinho do canto das cigarras.

Delegado: – Atenha-se aos fatos, por favor. Foi logo depois da curva, e aí? (SANT’ANNA, 2005, pp. 22-23)

Segundo o diálogo que se dá na delegacia, no momento do atropelamento a menina olhava fixamente para outra parte, talvez para o Negro que se encontrava no terreno baldio. De acordo ainda com o ponto de vista do Motorista, Jacira “estava com um vestidinho branco, curto. (*Falando para si mesmo.*) Lindo! Mas havia algo estranho nele. Manchas. O Vestido já estava manchado de sangue.” (SANT’ANNA, 2005, p. 23). Com essa fala, inicia-se uma investigação sobre a mancha de sangue citada, pois o Escrivão quer saber em que parte do vestido as manchas se encontram, se perto das pernas. Ao que o Motorista responde: “– Sim, por quê?” (SANT’ANNA, 2005, p. 24), obtendo em seguida uma resposta meio vaga para sua indagação: “– Nada, é que me passaram pela cabeça umas coisas” (SANT’ANNA, 2005, p. 24).

Essas “coisas” que passaram pela cabeça do Escrivão também passaram com certa cumplicidade pelas cabeças das outras personagens. As intenções apresentadas nas falas, obviamente, possuem caráter sexual explícito, e a satisfação do desejo que Jacira desperta nos homens não se concretiza no plano real, mas no fantasioso, no imaginário. A imagem da menina, fixada por sua beleza e somada ao ato de pular cordas, remete ao que Freud, no texto *O mal-estar na civilização* (1996), chama de “fruição da beleza”, ou seja, somente a partir dela é que se pode chegar à felicidade. Para o famoso psicanalista, no entanto, “A psicanálise, infelizmente, também pouco encontrou a dizer sobre a beleza. O que parece certo é sua derivação do campo do sentimento sexual. O amor da beleza parece um exemplo perfeito de um impulso inibido em sua finalidade” (FREUD, 1996, p. 90).

Jacira, por certo, possuía os “caracteres sexuais secundários” mencionados por Freud. Por esse motivo, talvez, mais importante que desvendar o ocorrido, é acalantar os desejos com a morbidez do momento, ligada ainda à “disputa” sexual que se estabelece em relação à menina. Na cena, o diálogo se torna cada vez mais intenso, acalorado com os ditos e não ditos maliciosos. O Motorista diz que teria “examinado” a vítima mais “nitidamente”, o que dá margem para suspeitarem de suas más intenções para com ela. Isso faz, no entanto, com que ele tente mudar os rumos de sua fala, passando do nível malicioso para o nível da compaixão. O Advogado, colaborando espertamente na tentativa de desviar os rumos da conversa, afirma ainda que o fato não passava de um acidente em que “a menina assustou-se, caiu na rua e morreu. Um caso simples, para arquivar logo.” (SANT’ANNA, 2005, p. 24). Por confirmar a morte instantânea da garota, e, mediante a suposta afirmação feita pelas testemunhas de que o motorista seria um médico, o mesmo acaba sendo questionado pelo Delegado:

Delegado (cynicamente): – Como é que teve certeza? Por acaso é médico?

Motorista (trocando olhares com o Advogado e assumindo o estilo dele, como se previamente combinados): – Não, senhor Delegado. Para dizer a verdade, bem que meus pais sonhavam para mim um futuro como esse que o senhor teve a bondade de ventilar. A medicina. O ideal de Hipócrates, salvar vidas, trazer...

Escrivão: – Ideal de quem?

Motorista (inseguro, pedindo auxílio com os olhos ao Advogado): – Hipócrates?

Escrivão: – Ah, bom.

Advogado (tomando as rédeas): – O ideal de Hipócrates, salvar vidas, trazer crianças ao mundo, aplicar um pouco de bálsamo ao sofrimento dos humildes... (SANT'ANNA, 2005, pp. 24-25).

Diante do pedido irônico feito pelo Delegado para contar “direitinho como foi o ‘acidente’” (SANT'ANNA, 2005, p. 25), o Escrivão, indiferente ao sofrimento alheio, quer saber a marca do carro do Motorista, ao que o mesmo responde “(*orgulhosamente, deixando-se enredar*): – JK. O Alfa- Romeo brasileiro. Um carrão.”, ao que o Escrivão acrescenta: “É o Brasil. Tá progredindo.” (SANT'ANNA, 2005, p. 25) Assim, tendo como ponto de partida o acidente, passa-se facilmente para o assunto referente à indústria automobilística como se a morte de Jacira por atropelamento, assim como a de qualquer outra pessoa, não passasse de uma violência corriqueira, uma fatalidade que se banaliza.

Por outro lado, a condição de Antônio Martins mediante o sexo e sua banalização criminosa pode ser explicada pelo que Zygmunt Bauman afirma sobre o sexo hoje:

Se, no curso da primeira revolução sexual, o sexo converteu-se num maior material de construção das estruturas sociais duráveis e das extensões capilares do sistema global de construção da ordem, hoje o sexo serve, antes e acima de tudo, ao processo da atomização em andamento; se a primeira revolução relacionava a sexualidade com a confissão e preservação das obrigações, a segunda transferiu-a para o reino da coleção de experiências; se a primeira revolução dispunha a atividade sexual como a medida de conformidade com as normas socialmente promovidas, a segunda a redispunha como o critério de adequação individual e aptidão corporal – os dois maiores mecanismos de autocontrole na vida do acumulador e colecionador de sensações (BAUMAN, 1998b, pp. 183-184).

Como acumulador e colecionador de sensações, Martins descreve minuciosamente para o leitor o momento vivido com Inês de forma a torná-lo inesquecível e com certa permanência em sua mente, como ele mesmo afirma. Além disso, sua criatividade narrativa dispõe o fato da maneira como quer que o outro o compreenda, afirmando ainda que isso não possibilita dizer que ele minta para quem lê, mas que permite realçar certas sensações e percepções, destacando mais algumas e esmaecendo outras, conforme o seu desejo. “Mas o registro de uma coisa nunca é a própria coisa, é outra coisa, às vezes a melhor e verdadeira coisa,

não sendo de admirar que para lá de toda a vaidade tantos almejem tornar-se artistas, criar obras (SANT'ANNA, 1997, p. 106).

Outro fator interessante, porém contraditório, é que Martins possui a sensação de poder controlar tudo e ao mesmo tempo estar vivendo um momento de subordinação, ou seja, de ser concomitantemente o autor e o ator responsável por produzir as ações e representá-las em sua própria obra, e de sentir-se manipulado ou dirigido constantemente nessa sua peça “real” por outro diretor ou até mesmo por outras personagens. Sobre isso, ele afirma mais uma vez:

Que grande sensação de Poder, quando emolduro aqui não apenas o corpo de uma mulher dentro de um cenário íntimo e crepuscular, mas a própria emoção de ter esse corpo nos braços. Que força poderia ser maior do que essa, não houvesse também o conhecimento de que, nesta obra, sou tanto autor quanto mero ator, tendo em vista a presença nos bastidores de Vítório Brancatti e outros obscuros personagens que sinto como diretores dentro e fora de mim. De todo modo, assumo com fervor a minha parte (SANT'ANNA, 1997, p. 106).

A consumação do desejo do narrador traz para Inês graves consequências, a começar pelo choro que ela não esconde. Tenso, Martins sente-se numa situação grave e aflitiva, chegando, como o mesmo a descreve, ser prosaica, cômica e grotesca ao mesmo tempo. Diante da declaração de Inês de que alguém chegaria logo em seguida, ou melhor, de que “eles” chegariam, Martins deixa o apartamento com certa curiosidade, mas também com naturalidade, como declara:

Bati a porta e deixei rapidamente o apartamento. Ao passar em frente a um espelho, na portaria do prédio, constatei minha aparência suspeita, as roupas e os cabelos desgrehados, o colete vestido pelo avesso. Enfrentei ainda o olhar do porteiro, que me fez sentir como alguém que fugisse depois de ter cometido alguma ação criminoso lá em cima. No entanto, comia um biscoitinho (SANT'ANNA, 1997, p. 107).

Já na rua, descarrega toda sua tensão exclamando em voz alta: “– Quem essa manca pensa que é?” (SANT'ANNA, 1997, p. 107). Essa fala, com certo tom de desprezo e um misto de raiva, é dita como se Martins quisesse fugir de sua vítima e também de si mesmo. Porém, como “coisa diabólica” que o atormenta, a imagem de Inês não sai de sua cabeça, fazendo com que ele pense, ao chegar à sua casa, no refúgio de sua máscara profissional, retomando-a com a ideia de ir ao teatro naquela mesma noite. Entretanto, passados alguns momentos, resolve escrever uma carta detalhada para Inês. Carta essa que o compromete ainda mais por reviver o acontecimento sem escrúpulo algum, por dar brechas e ressaltar as futuras acusações contra ele mesmo. Na tentativa de, por meio da carta, justificar-se mediante o ocorrido,

Martins revive solitária e aflitivamente todo o seu conteúdo, e, dessa maneira, chega à seguinte conclusão:

Durante o ato solitário, fui inteiramente fiel à imagem da moça, só que dispondo-a como a uma parte do meu estado de ânimo, refreada na carta, apetezia: com uma boa dose de agressividade e até de maneira brutal, carregando-a virilmente nos braços e jogando-a na cama atrás do biombo, não sem antes varrer do espírito aquele que assinava o cenário. Fossem as fantasias imputáveis no Código Penal, merecia eu sem dúvida a condenação (SANT'ANNA, 1997, p. 111-112).

Julgando-se merecedor do castigo, da condenação, Martins comenta sobre seu estado que sucede a seu autoerotismo. Seu “ato bufo”, como assim o define, traz o vazio e o desgosto além de um desconhecimento de si mesmo e de sua libido. Mesmo assim, ele resolve sobrescrever o envelope e enviar a carta. Tal sentimento aproxima-se, na verdade, do que Freud (1996, p. 134) conclui: “quando se fica com um sentimento de culpa depois de ter praticado uma má ação, e por causa dela, o sentimento deveria, mais propriamente, ser chamado de *remorso*”; para ele o remorso “se refere apenas a um ato que foi cometido, e, naturalmente, pressupõe que uma consciência – a presteza em se sentir culpado – já existia antes que o ato fosse praticado” (FREUD, 1996, p. 134).

Para finalizar a Cena 2 do Primeiro Ato de *A tragédia brasileira* (2005), introduz-se o contexto político do período governado por Juscelino Kubitschek, entre 1956 e 1961. Segundo o Advogado, o ex-presidente teria sido responsável por implantar uma política de desenvolvimento calcada num sistema rodoviário e na indústria automobilística, introduzida no país pelo capital estrangeiro. Sua posição como pessoa instruída o leva a fazer as seguintes perguntas ao delegado: “E pergunto eu ao senhor Delegado: a que interesses servia tal política? Aos nossos ou aos das potências industrializadas que puderam expandir-se dentro de nossas fronteiras?” (SANT'ANNA, 2005, p. 26), ao que ele mesmo responde criticamente fazendo com que seu interlocutor se irrite, querendo voltar aos fatos: “Não que eu seja contra a interiorização do nosso imenso território, sujeito inclusive à cobiça dos...” (SANT'ANNA, 2005, p. 26). Irritado com a fala do Advogado, o Delegado pede ao Escrivão para cortar “essa merda toda”, entretanto, o mesmo persiste fazendo uma reflexão sobre a história:

Advogado. – Tem razão, senhor Delegado. Os fatos. Mas não estarão sempre os fatos ligados à Teoria, à História? Essa História maior, com agá maiúsculo, à qual se encontram interligadas todas as nossas histórias menores, nossas pequenas dores e tragédias, como a dor da pobre menina... (SANT'ANNA, 2005, p. 26).

Ante a exigência do Advogado, o Delegado pede ao Escrivão que escreva somente o que ele mandar. Como representante do poder instituído, possui o poder de censura, e com este, tenta coagir a força que possui o discurso crítico do profissional do Direito. No entanto, sem nenhum constrangimento, o Advogado pondera:

Advogado (fazendo-se de desentendido): – Não que eu seja totalmente contrário a Juscelino. Que obra admirável é Brasília. Mas a indústria automobilística e as rodovias foram responsáveis diretas pelo afastamento do brasileiro de suas tradições e raízes. Com Juscelino Kubitschek o brasileiro tornou-se antes de tudo um Motorista. E o nordestino não mais um forte, como queria nosso grande Euclides da Cunha, mas um desenraizado. Sem Juscelino não estaria o meu cliente ali com seu carro, naquele momento, bem como o nordestino e sua carência, fruto das migrações rurais... (SANT’ANNA, 2005, p. 26).

Dessa forma, a outra personagem, o Negro, é introduzida na fala preconceituosa do Advogado como sendo um sujeito pervertido sexualmente, ou melhor, um “tarado” com sotaque nordestino. Nesse sentido, aflora no texto outro tipo de violência, a pautada na ideia de que “ser negro é ser violentado de forma constante, contínua e cruel, sem pausa ou repouso, por uma dupla injunção: a de encarnar o corpo e os ideais de Ego do sujeito branco e a de recusar, negar e anular a presença do corpo negro” (COSTA, 2003, p. 137).

O fato de ser mencionada propositadamente a figura do Negro no terreno vazio faz com que todos se voltem para o sujeito que narra, pois segundo o Motorista, Jacira se encontrava em “transe, paralisada, olhando fixamente para o terreno baldio” (SANT’ANNA, 2005, p. 27), como se a presença do Negro a estivesse incomodando, ou seria... atraindo? Tendo o corpo progressivamente iluminado, Jacira se torna novamente o centro das discussões: “*Advogado (inquieta com a atitude de seu cliente):* – E o que poderia haver no terreno baldio senão a figura terrível do nordestino? Além de tudo, negro” (SANT’ANNA, 2005, p. 27). Após essa interrogação, o Advogado, sem muita convicção, chega à conclusão de que tudo não teria passado de um acidente. O Delegado, por sua vez, mesmo já sabendo de tudo, pede ao Motorista que reconstitua o ocorrido, introduzindo assim, um novo momento catártico.

3.3 RECONSTITUIÇÃO CRIMINAL E FRUSTRAÇÃO ESPETACULOSA

No contexto público de reconstituição criminal, o Autor-Diretor do espetáculo imaginário *A tragédia brasileira* (2005) finaliza a segunda cena fazendo uma comparação entre a reconstituição do acidente e a reconstituição teatral:

O Motorista já atravessou a “fronteira” que o separava do “espaço” de Jacira. E o “reconstitua” do Delegado tem muito mais a ver com uma “reconstituição teatral” do que com qualquer procedimento policial realista.

O espaço da Delegacia se ensombrece aos poucos. Delegado, Escrivão e Advogado tornam-se apenas silhuetas na obscuridade. Algo assim como espectros da Burocracia e da Justiça. E esses espectros, fascinados, observam a “cena”, em que o Motorista se curva sobre Jacira (SANT’ANNA, 2005, p. 27).

O fato de o Delegado pedir para reconstituir o acontecimento a favor de seu próprio deleite, e não para fins investigativos, faz lembrar parte da teoria do espetáculo de Guy Debord (1997). Como representante ideológico do poder, essa personagem extrapola sua condição totalitária e conservadora quanto à manutenção da ordem, saindo do âmbito dos interesses coletivos para o âmbito dos interesses individuais. Quando isso acontece, expõe aos presentes sua fraqueza como qualquer outro homem público: uma curiosidade voyeurística de caráter espetaculosa.

Ainda que mascarada por sua autoridade, essa curiosidade manifestada pela ordem dada expressa um desejo que supre não somente sua necessidade como também as necessidades de seus concidadãos. Dessa forma, Delegado, Escrivão e Advogado não seriam apenas silhuetas na obscuridade do palco, mas também personagens representantes de pessoas que, oprimidas ou já engodadas pelos fatos que envolvem as instâncias governamentais, formam apenas os “*espectros da Burocracia e da Justiça*” (SANT’ANNA, 2005, p. 27).

Descritas como espectros fascinados pelo que veem, muitas personagens que compõe o espetáculo de morte constituem-se simplesmente observadores dos acontecimentos, ou seja, assistem tudo de fora de um contexto que, por si só, é muito mais amplo. A “cena” em que o Motorista se curva sobre Jacira pode remeter, por exemplo, às muitas “representações” do cenário político e social do país. Sendo assim, dependendo do viés de leitura, Jacira é a que pode representar a Pátria em sua grandeza e complexidade. Da mesma maneira que a protagonista desencadeia desejos carnisais em outras pessoas, a Pátria é a que, voluntária ou involuntariamente, por meio de seus representantes, desencadeia as ações controladoras do trabalho social e das condições econômicas das pessoas. Essa leitura parte, por conseguinte, do que afirma Debord:

A ditadura da economia burocrática não pode deixar às massas exploradas nenhuma margem significativa de escolha, pois ela teve de escolher tudo. Qualquer outra escolha que lhe seja exterior, referente à alimentação ou à música, representa a escolha de sua destruição completa. Essa ditadura tem que ser acompanhada de violência permanente. A imagem imposta do bem, em seu espetáculo, recolhe a totalidade do que existe oficialmente e concentra-se normalmente num só homem, que é a garantia da coesão totalitária. Com essa vedete absoluta é que todos devem identificar-se magicamente, ou desaparecer (DEBORD, 1997, p. 43).

Essa espécie de ditadura velada, a “vedete”, que se sobressai no palco da sociedade, é a que predomina em todas as instâncias da vida. Atrrelada à própria condição do sujeito, que se volta mais para o *ter* e abandona o *ser*, apropria-se e faz da violência midiática o veículo condutor para o consumismo. Essa violência permanente de que fala Debord é, de fato, não apenas física, mas principalmente cometida pela ordenação dos signos que organizam o terror espetacular que “alimenta” a figura de um poder que, mascarando-se a si mesmo, perpetua-se.

O ato de curvar-se sobre Jacira torna-se metafórico à medida que os outros sujeitos da história vão se curvando frente aos destinos de suas vidas. A princípio, a insignificância da ação não permite refletir sobre a complexidade do contexto que envolve a morte da personagem. A banalização circunstancial de sua morte torna-se resultado de um contexto em que a violência em geral também é banalizada. Num país em que a ordem e o poder sempre foram debilitados, a permanência da violência contribui para configurar ainda mais essa condição. Segundo José Fernando Siqueira da Silva em *“Justiceiros” e violência urbana* (2004) a violência pode ser continuada e, com esse posicionamento, ele pondera:

Genericamente ela pode ser explicada como uma ação que se produz e se reproduz através do uso da força (física ou não) que visa se contrapor e destruir a natureza de um determinado ser ou de um grupo de seres, fazendo com que seu ponto de vista reine sobre o ponto de vista do violentado (SILVA, 2004, p. 60).

O ponto de vista da violência é, portanto, o que faz de si a vedete da história. No caso particular da narrativa de Sérgio Sant’Anna, a apropriação espetacular da temática da violência sobressai como antídoto para condenar essa poderosa anfitriã que a todos quer conduzir ao caos. Walter Benjamin (1994), no texto “Sobre o conceito da história”, ao observar um quadro de Klee (*Angelus Novus*), o descreve:

Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIM, 1994, p. 226).

O fato de conhecer melhor a história pode facilitar a compreensão, ainda que parcialmente, de todos os tipos de violência. Talvez, como propõe a teoria humanista de Freedman e Miller (1994), seja esse um dos caminhos, entre tantos outros, que a literatura deva trilhar. Como afirmam os teóricos, a linguagem literária, entre outras linguagens, “pode nos dar acesso a características significativas de uma realidade que não é, em si, um construto linguístico” (FREEDMAN; MILLER, 1994, p. 15). Para eles, sendo a literatura uma arte “validada e valiosa”, as percepções que obtemos dela por meio de padrões de imagens, formas sintáticas recorrentes, vocabulário temático, configurações de eventos e repostas, elementos de mito, preocupações psicológicas das personagens, entre outros recursos, são importantíssimas. Ao elencarem todos esses itens, complementam também que existem outros meios menos implícitos, como por exemplo, os comentários narrativos e os diálogos. Bem articulados aos temas, esses recursos podem contribuir para a clareza da obra sem que eles a privem da complexidade estética e da capacidade que ela possui de fornecer representações constrangedoras.

Para os estudiosos, teorizar sobre os seres humanos difere do rigor de se elaborar teorias científico-naturais, e ainda, vai além do simples fato de apresentar comentários informais sobre o objeto estudado, visto que a própria literatura, também encarada como objeto teórico, “é um fenômeno complexo e multifacetado” (FREEDMAN; MILLER, 1994, p. 250). Segundo eles, resistente ainda à própria teorização, a literatura também impõe limites à essa condição por assinalar alguns fatos elementares:

A literatura é uma forma de comunicação; como tal ela envolve alguém que comunica (o autor), alguém com quem ela se comunica (o leitor) e alguma coisa que é comunicada. O texto é o veículo por meio do qual aquilo que deve ser comunicado é de fato comunicado. Por texto entendemos um conjunto de atos de fala estruturado de forma tal que cada texto constitui um todo unitário e, desse modo, distingue-se de todos os outros textos e das coisas que não são textos (FREEDMAN; MILLER, 1994, p. 250).

Ao exporem, mais adiante, sobre as convenções teóricas que fazem de um texto uma obra literária, à luz de definições operacionais distintivas (texto, contexto, convenção, significado, significação, estrutura, ideologia, autor e leitor) eles questionam as pretensões da teoria literária, sua teorização e limitações sobre esses aspectos literários apontados. Para isso, apresentam três tipos de teorias: as teorias descritiva, explanatória e normativa. “Uma teoria descritiva tenta descrever seu objeto, mas sem pretender determiná-lo ou avaliá-lo” (FREEDMAN; MILLER, 1994, p. 256); “Caracteristicamente, as teorias explanatórias são causais ou teleológicas em sua natureza” (FREEDMAN; MILLER, 1994, p. 256); e, por último, fugindo da descrição e da explanação, “uma teoria normativa de interpretação, por exemplo, não apenas

busca descrever ou explicar a existência de uma prática crítica precedente; ela procura avaliar e recomendar práticas interpretativas específicas” (FREADMAN; MILLER, 1994, p. 257). Nesta última concepção de teoria é que os pesquisadores acreditam, confirmando-a como sendo necessária e, por isso, também apresentam sua própria teoria normativa como sugestão de interpretação. O texto a ser interpretado como objeto específico, é, portanto, um objeto social autônomo; sendo assim, os sentidos e/ou significados provenientes dele pode ser que sejam diferentes das intenções autorais. Nesse caso, a teoria existente faz parte unicamente de um sistema de valores e crenças pré-estabelecidos em que a prática será inevitavelmente afetada.

Descartar a temática da violência como predominante, portanto, seria descartar todas essas outras características que a ela confluem para o todo do romance-teatro em análise e da obra em geral do autor escolhido. Na verdade, as “representações constrangedoras” são frutos da complexidade do seu ponto de vista sobre o mundo, sobre o tempo presente, sobre as pessoas e sobre os acontecimentos extraordinários que persistem em suas vidas, numa compulsão continuada para um futuro próximo e libertador, seja ele de vida ou de morte.

Quanto ao suposto crime cometido por Antônio Martins em *Um crime delicado* (1997), no dia seguinte ao envio de uma carta a Inês que o justificaria perante o ocorrido, o mesmo é acordado às duas horas da tarde pela insistência da campainha. Ao atender à porta, depara-se com um policial que lhe entrega “uma intimação para comparecer imediatamente à 9ª DP, no Catete”. Ele estava “sendo acusado de estuprar a senhorita Maria Inês de Jesus” (SANT’ANNA, 1997, p.113).

A partir do momento que recebe a intimação policial, Martins passa a narrar de forma mais irônica ainda. Submetido aos procedimentos legais da medicina, diante da comprovação das amostras seminais encontradas no corpo de Inês, ele deixa escapar para a imprensa que “ficaria muito surpreso, para não dizer decepcionado, caso não fosse essa conclusão do laudo pericial. No entanto, isso que era ironia preventiva foi tomado como cinismo” (SANT’ANNA, 1997, p. 117). Assim, sendo seu ponto de vista o predominante, passa a se justificar ao longo do texto tentando convencer o leitor de sua posição, como cogita:

O que rejeitei – e todos sabem disso – foi que tivesse havido coação e, muito menos, violência. Aquelas marcas, que, para muitos, eram indícios claros de luta, para quem a experimentara vivamente na carne eram sinais que lhe asseguravam, para intenso júbilo seu, uma entrega pelo menos momentaneamente sem reservas por parte de Inês, estivesse ela, até aquele instante, desmaiada ou semiconsciente, ou representando tal coisa, ou não. Do contrário – se tivesse havido violência, por que não estaria também o corpo de Inês marcado ou machucado? (O diminuto corte na orelha não poderia ser considerado seriamente como tal.) Pergunta aquela que, no momento apropriado, lancei no ar como um trunfo (SANT’ANNA, 1997, pp. 117-118).

Na verdade, o que faz o narrador é tentar racionalizar a própria violência. Nesse caso, para Costa (2003, p. 39) “o motivo é evidente: este tipo de ação destrutiva é irracional, mas porta a *marca de um desejo*”. Segundo o mesmo autor,

Violência é o emprego *desejado* da agressividade, com fins destrutivos. Esse desejo pode ser voluntário, deliberado, racional e consciente, ou pode ser inconsciente, involuntário e irracional. A existência destes predicados não altera a qualidade especificamente humana da violência, pois *o animal não deseja, o animal necessita*. E é porque o animal não deseja que seu objeto é fixo, biologicamente predeterminado, assim como o é a presa para a fera. Nada disso ocorre na violência do homem. O objeto de sua agressividade não só é arbitrário como pode ser deslocado. Este pressuposto é indissociável da noção de irracionalidade que acabamos de mencionar e corrobora a presença do desejo em qualquer atividade humana, inclusive na violência. É porque o *sujeito violentado* (ou observador externo à situação) percebe no *sujeito violentador* o *desejo de destruição* (desejo de morte, desejo de fazer sofrer) que a *ação agressiva ganha o significado de ação violenta* (COSTA, 2003, p. 39).

Tendo ido a juízo, o que poderia ter sido classificado como um crime “hediondo e inafiançável”, segundo Martins, por insuficiência de provas permitiu que ele respondesse em liberdade. Mesmo assim, o advogado responsável pela acusação não deixa de passar a oportunidade e, para por em xeque o hipotético crime, questiona: “Não estaremos na presença de um crime delicado, refinado?” (SANT’ANNA, 1997, p. 118) A pergunta não abala o acusado, pelo contrário, para ele “ela parecia absolutamente pertinente e de muito interessante” (SANT’ANNA, 1997, pp. 118-119). Diante de tal afirmação, é válido lembrar que, segundo Costa (2003, p. 31) “a violência não tem outra causa senão a satisfação dos impulsos e desejos destrutivos do homem”, assim, o ato narrado confirma que “a violência provocada pela emoção pode ser racional e frequentemente o é” (COSTA, 2003, p. 37). Ainda que, aparentemente, em condição racional e vantajosa, a dúvida paira sobre Martins:

Pois eu mesmo me perguntava se era de todo inocente. Ou melhor, se desejava essa inocência completa. Pois uma parte minha reclamava, sem dúvida, que eu rompera certos limites demarcados, a princípio, por Brancatti e Inês, não apenas penetrando na obra e na modelo, mas fazendo com que esta se rendesse a mim, no final, bandeando-se para o meu lado naqueles momentos definidores (SANT’ANNA, 1997, p. 119).

Com essa reflexão, considerando-se um “fanteche manipulado” (SANT’ANNA, 1997, p. 119), Martins passa a culpado, e, para ser absolvido, conta com ajuda do rábula que, por meio do seu discurso, reduz Inês à condição de garota de programa, de prostituta. Por ter sido ousado demais em seu discurso, Martins desautoriza o mau advogado a prosseguir

com seus argumentos, percebendo, logo em seguida, o olhar fixo de Inês, como o da primeira vez que se viram no Café. Olhar, para ele, fugaz e oblíquo, que lhe permitiu refletir posteriormente:

O que pensava ela, realmente, sobre aquilo tudo, inclusive sobre mim? Eis uma questão que, até hoje, não me sinto em condições de decifrar. Percebo que não conheço Inês, não a conheci nunca, a não ser naqueles momentos culminantes e selvagens de amor, aos quais me aferrei e me aferro para não verdadeiramente enlouquecer diante de mim mesmo; para dar um sentido à minha vida, meu passado, meu destino (SANT'ANNA, 1997, p. 120).

Ao relatar que desconhece Inês, que nunca a conheceu, “a não ser naqueles momentos culminantes e selvagens de amor” (SANT'ANNA, 1997, p. 120), o narrador evidencia a escolha do adjetivo “selvagem” remetendo assim ao contexto de dominação que exerce o mais forte sobre o mais fraco. Sem o consentimento declarado de Inês, Martins cai na seguinte acepção de violência:

a violência é definida não só como coerção mas simultaneamente como desrespeito à lei ou ao contrato. Pressupõe-se, então, a existência de um uso arbitrário e gratuito da força por parte do mais poderoso contra o mais fraco. Violência é, antes de tudo, abuso de força, abuso de poder. A representação indutora da violência é uma representação abusiva que porta em si a patente do arbítrio e da gratuidade (COSTA, 2003, pp. 124-125).

Malicioso, Martins afirma que o único ataque aceitável seria o de Vitório Brancatti. Ele chega à sugestão de que o pintor pode manter um relacionamento com Nilton, o motociclista, e que este pode até ser que “sirva” a toda família Brancatti. Aliás, o narrador investiga em seus “arquivos mentais” a possibilidade de haver uma teia de relacionamentos entre as demais personagens; e, nessa teia, da qual também passa a fazer parte, ele ainda não teria encontrado o seu papel. Assim Martins analisa o seu rival:

“Pintor europeu do terceiro escalão que se refugia artisticamente num país provinciano e toma como esposa e ornamento uma beleza exótica dos trópicos; como amante, elege um motociclista primitivo, abrangentemente, e, como modelo-enteada, e quem sabe também eventual amante?, uma frágil e bela jovem coxa” (SANT'ANNA, 1997, p. 120).

Sentindo-se mais uma peça do jogo publicitário da obra de Brancatti, Martins se vê “como criminoso, como louco em sua racionalidade extremada”, (SANT'ANNA, 1997, p. 121). Sua compreensão vai além da compreensão de “seu advogado”; na verdade, como afirma, para os bons entendedores, o processo, a luta que se travava ali era um processo estético entre ele e Vitório Brancatti. Seu crime sexual estaria sendo usado, portanto, como pretexto para elevar o

valor da obra artística exposta na amostra. Inês teria sido, como se de propósito, a responsável por preparar a armadilha, e, além do mais, no momento oportuno de libertar-se da sua condição de escrava do pintor, nega tudo perante o juiz. Isso passa pela cabeça de Martins na tentativa de justificar o seu erro e culpar Inês. A partir desse ponto, a narrativa prossegue no intuito de rememorar tudo o que se passara; agora, analisando tudo com mais vagar, mais atenção aos detalhes referentes àquilo que parecia acontecer espontaneamente entre eles. Essa atitude de Martins, de querer inocentar-se colocando a culpa na vítima, vai ao encontro do que afirma Costa (2003, p. 126), que “toda representação violenta exprime, portanto, uma certa relação entre a lei, seu intérprete e o sujeito violentado”. Assim, o menosprezo mediante a situação o faz avançar publicamente com suas indagações:

– Mas por que um crítico de teatro e não de pintura? – prossegui. – Bem, o simples fato de a obra de Brancatti ser exibida numa exposição do nível de Os Divergentes era suficiente para demonstrar a indiferença, se não o desprezo, que lhe votava a crítica especializada. E executando uma arte de inspiração teatral, na medida em que construía um cenário para sua modelo e personagem viver e ser documentada em seu interior, nada mais natural que se aproveitasse do acaso de eu ter surgido na vida de Inês para então servir-se de mim em seus propósitos. Isso se a queda de Inês em meus braços, na escada do metrô, já não houvesse sido premeditada por Brancatti, depois que me identificara no Café, não sendo difícil para ele, a partir daí, levantar meus hábitos e passos, hipótese que muito me magoaria pela parte que coubera a Inês, embora eu a perdoasse inteiramente por tudo o que depois me proporcionara (SANT’ANNA, 1997, pp. 121- 122).

Sob o sorriso de Brancatti, Martins prossegue o discurso. Suas críticas e suspeitas são ferrenhas quanto ao pintor. Para ele, Vitório não passava de uma mistura de um sub-Duchamp com um ultrarrealista qualquer, ou como ele chama, “de merda”. Quando assim define o artista, recebe o “golpe” certo dele: “– Você é um homem e um crítico do século passado” (SANT’ANNA, 1997, p. 122). Tal afirmação é reconhecida por Martins como “ardilosa, potente e talvez respeitável” (SANT’ANNA, 1997, p. 122). Para arrematá-la, ele pondera: “– Sim, sou um homem do meu século agonizante e não me envergonho disso” (SANT’ANNA, 1997, p. 122). Ao que Vitório retruca compreensivamente no meio de uma gargalhada: “– Do século dezenove, eu quis dizer” (SANT’ANNA, 1997, p. 123).

A terceira cena de *A tragédia brasileira* (2005), intitulada Reconstituição e velório (“Desespero agradável”) é paradoxal. Como subtítulo, a expressão (“Desespero agradável”), entre parênteses e entre aspas, já conota isso. A partir da morte de Jacira, também comparada a uma estrela, Mira, a “maravilhosa”, o narrador assim descreve o espaço cênico:

Na abóbada do espaço cênico, uma estrela. É Mira, a “maravilhosa”, estrela variável – ou cefeida – no sentido que a isso dão os astrônomos. No espaço da rua, apenas Jacira e o Motorista. Ele a envolve com um dos braços e ergue sua cabeça. Os gestos do Motorista ora exprimem consternação, ora manifestam sensualidade e desejo (SANT’ANNA, 2005, p. 28).

Assim como a estrela Mira, Jacira também é variável. Sua inocência e puberdade despertam sentimentos ambíguos nas pessoas que dela se aproximam para reconstituir o acidente ou velar seu corpo. O Motorista aparece em cena sempre se justificando, “com todo respeito”, pelo fato de ter colocado a mão no peito da vítima para ver se o coração ainda batia. “Aqui, onde a pontinha do seio esquerdo apenas estufava a blusa, como se esse seio houvesse acabado de nascer. Tão pequeno que a garota parecia quase um rapaz” (SANT’ANNA, 2005, p. 28), esclarece ele com detalhes.

O fato de mencionar a palavra *rapaz* remete a um contexto de hibridismo sexual. Temeroso de que sua fala desperte nas primeiras “testemunhas” presentes a suspeita de homossexualidade, o Motorista se justifica largando a menina: “– Não, não me olhem com esses olhos. Não sou um homossexual. Posso jurar que jamais tive algum impulso nesse sentido. É que sempre gostei das mulheres de seios pequenos. Daqueles que cabem em nossa...” (SANT’ANNA, 2005, p. 28). Sua fala é entrecortada no plano textual pelas coordenadas que dá o Autor-Diretor sobre a constituição do espaço. Este vai sendo reconstruído pelas testemunhas que trazem objetos para a capela onde será o velório: caixão, flores, velas, entre outros; espaço contracenado com o espaço da delegacia onde apenas permanecem uma mesinha e uma máquina de escrever.

Após a reconstituição do espaço pelo Autor-Diretor, não tendo ainda se justificado por completo, o Motorista, como informa a rubrica, “percebendo sua mancada, cada vez mais enredado, dirigindo-se ao público” (SANT’ANNA, 2005, p. 29) continua sua fala na tentativa de reconstituir o momento, e, para isso, ausculta novamente o coração de Jacira:

– Não, não é nada do que vocês estão pensando, eu posso explicar. É que sendo esses seios tão pequenos, como se ela fosse um rapaz, achei que não tinha nada de mais que, mesmo eu não sendo médico (*num tom demagógico, semelhante ao do Advogado*) – embora talvez se manifestasse aí a vocação entrevista e tão desejada por meus pais –, não havia nenhum mal em que eu fizesse o que fiz a seguir (*ele volta-se a debruçar-se sobre o corpo de Jacira*): desabotoasse o vestido da menina, para auscultar carinhosamente, com toda a ternura, o seu coração. (*Ele olha outra vez para o público.*) Aliás, o melhor é reconstituir para Vossa Excelência. Não é esse o tratamento que se deve aos delegados de polícia: Vossa Excelência? (SANT’ANNA, 2005, p. 29).

Nessa fala, temos que avaliar alguns aspectos interessantes. A “mancada” do Motorista em público e sua tentativa de justificação denuncia o tipo de sociedade na qual ele está

inserido. Conhecendo o poder destrutivo e preconceituoso do público, logo após comparar com espontaneidade os seios da menina aos seios de um rapaz, ele precisa mudar de estratégia discursiva para não reafirmar ainda mais essa ideia pública de “patologia” ou “distúrbio psicosssexual”, que é a homossexualidade. Sua excitação pública é que o leva a escolher o tom demagógico de sua próxima fala. O que opta por fazer em seguida deixa, talvez, de revelar sua verdadeira autoidentidade para, como um ator *voyeur*, satisfazer as paixões populares. Desabotoar de novo o vestido da menina para auscultar “carinhosamente”, com toda a “ternura”, o seu coração, implica em reviver a experiência, mas agora a reconstituição é feita para a “Vossa Excelência”, o Delegado de polícia.

A justificativa do Motorista para desviar qualquer suspeita de homossexualidade remete aos estudos de Anthony Giddens (1993). Talvez, sob outras condições de vida e normas sociais, ou até mesmo em outra época, a personagem teria seguido outro caminho em busca de sua própria condição. Ainda que inconscientemente, ela poderia se enquadrar numa conduta sexual mais próxima da que pondera Giddens:

Hoje em dia a “sexualidade” tem sido descoberta, revelada e propícia ao desenvolvimento de estilos de vida bastante variados. É algo que cada um de nós “tem”, ou cultiva, não mais uma condição natural que o indivíduo aceita como um estado de coisas preestabelecido. De algum modo, que tem de ser investigado, a sexualidade funciona como um aspecto maleável do *eu*, um ponto de conexão primário entre o corpo, a autoidentidade e as normas sociais (GIDDENS, 1993, p. 25).

Antes mesmo de o Motorista auscultar o coração de Jacira, surgem no palco duas testemunhas femininas que, juntamente com o Autor-Diretor, levam o corpo da menina para o velório. Mediante a afeição e a conformidade declaradas com que se dirigem as testemunhas ao analisarem a vítima, deixam transparecer ao leitor que a violência e a morte da menina são absurdamente aceitáveis: “1ª Testemunha (*Mulher*): – É como se ela tivesse dormindo. 2ª Testemunha (*Mulher*): – Está linda, parece uma santa. 1ª Testemunha: – Veio até gente de outros velórios para ver” (SANT’ANNA, 2005, p. 29). O fato de aglomerar pessoas vindas até mesmo de outros velórios revela que fizeram da morte um espetáculo digno de apreciação. Espetáculo esse que remete à celebração da morte como algo banal, corriqueiro, visto que, logo em seguida, o Autor-Diretor introduz sua fala partindo de outro contexto, o contexto futebolístico da época:

Autor-Diretor (*solenemente para o público*): – Eram decorridos vinte e oito minutos do primeiro tempo da partida Brasil e Tchecoslováquia, pelas oitavas de final da Copa do Mundo, quando Pelé acertou um tirambaço na trave do goleiro Schroif, naquilo que parecia ser um prenúncio de mais uma vitória fácil da nossa Seleção (SANT’ANNA, 2005, pp. 29-30).

Assim o texto decorre. Entre colocações com relação à garota e outros assuntos, as falas vão perpassando vários contextos: o da política, especialmente no que concerne à ditadura militar, com expressões do tipo “só os militares podem salvar o país”, “só um milagre pode salvar o Brasil” (SANT’ANNA, 2005, p. 30), o do futebol, o da sexualidade, o da violência, o da religião, devido à morte, entre outros.

Em *Um crime delicado* (1997), a violência torna-se para os componentes do júri uma frustração espetacular. Ao ser lido o depoimento do porteiro do prédio de Inês, que afirmou ter ouvido Martins pronunciar, quando saía do edifício e mordiscava um biscoitinho, a frase “Quem essa manca pensa que é?” (SANT’ANNA, 1997, p. 123), Martins nega veementemente ter dito isso, no entanto, como narrador que “diz unicamente a verdade”, afirma ter sido a única vez que mentira no decorrer do processo e por uma causa nobre: a de não magoar Inês, fazendo-a reconhecer sua própria cumplicidade sobre tudo o que acontecera naquela “tarde-noite de amor” (SANT’ANNA, 1997, p. 123). Mediante tal frase comprometedora, o advogado de defesa argumenta que “gesto tão singelo provava justamente a paz de espírito dos que nada têm a temer depois de um encontro amoroso consentido” (SANT’ANNA, 1997, p. 123); por outro lado, isso não é o que pensa o representante do Ministério Público, sobre o qual o narrador acrescenta:

O representante do Ministério Público, que entrara com um aditamento à queixa-crime, como lhe facultava a lei, contra-atacou, apontando naquele gesto de comer o biscoitinho a frieza de um estuprador insensível depois de violar uma mulher com uma deficiência física e que sofria de uma disritmia cerebral que a tornava sujeita a desmaios frequentes, como os laudos médicos anexados aos autos o atestavam, incapacitando-a para oferecer resistência (SANT’ANNA, 1997, p. 123).

Enfim, entre ataques e contra-ataques, e, mediante as revelações sobre a vida de Inês, sobre os problemas que a acompanhavam, deficiência física e disfunção cerebral, Martins fica com dúvidas quanto ao que cometera. O desmaio da mulher não teria sido insinuado? Houve mesmo o crime? Eis a frieza com ele reflete:

E mesmo sofrendo daquela disfunção cerebral, isso não invalidava a possibilidade de que Inês teria usado o pretexto para encenar um desmaio que a deixasse à minha mercê. Confesso que, não obstante as ameaças que pairavam sobre mim, tal hipótese, eroticamente, me era sedutora, e muito, retrospectivamente, acrescentando um valor maior à nossa relação (SANT’ANNA, 1997, p. 124).

Além de todas as acusações contra Martins, havia também a carta que ele escrevera a Inês logo após o encontro. Ao cair nas mãos de seus acusadores, pelo tom de exaltação que apresentava, serviu para a divulgação de seu crime por meio da mídia a ponto de um jornal estampar uma caricatura dele com dentes de vampiro, isso, devido ao fato de provar o sangue proveniente do machucado da orelha de Inês. Em contrapartida à carta, Martins contava com a prova do bilhete cor-de-rosa e perfumado enviado por ela quando o convidara para a exposição de artes plásticas. As palavras chaves contidas nele, “intimidade”, “crueldade”, “secretamente”, “desejo”, segundo Martins, eram intencionalmente sedutoras. Porém, o que poderia servir de prova em sua defesa, foi reduzido a um simples convite pela parte contrária.

Para além da preocupação trazida em júri, Martins também possui a preocupação com a legitimação da obra de Brancatti. Para ele, o escândalo de seu crime traria lucros para seu rival. De suposto criminoso, ele passa à busca do ideal de verdade a ponto de duvidar de sua total inocência. No entanto, como mais uma tentativa de defesa, argumenta: “– Não serão o verdadeiro amor e a sexualidade mais autêntica, sempre, o encontro de dois inconscientes?” (SANT’ANNA, 1997, p. 126). Nesse momento há um alvoroço entre os demais participantes da audiência. Inês empalidece, o juiz fica inquieto e os demais riem nervosamente. Tal argumento fazia-o passar por um sujeito mentalmente insano. O único a manter-se impassível diante de tal argumento é o advogado de acusação, que “pausadamente, com um ligeiro sorriso” (SANT’ANNA, 1997, p. 127) questiona: “– No caso das violações, não estaremos diante da imposição do inconsciente de um sobre o inconsciente de outro?” (SANT’ANNA, 1997, p. 127) Tendo a seu favor essa questão, Martins aproveita o momento e complementa:

– Mas são esses, justamente, os argumentos que podem lançar contra Brancatti. O jugo psíquico e físico que ele exerce sobre Inês, do qual tentei libertá-la e, devo dizer, libertei-a durante momentos preciosos, possuindo-a e sendo correspondido por ela, inegavelmente pelo menos nos momentos finais de nossa conjunção, que se fez assim completa, tanto carnal quanto espiritualmente. E, para melhor argumentar, eu diria que se estupro houve, rigorosamente falando, ele teria acontecido dentro de um quadro, cenário, instalação – ou seja lá como for que se quisera classificar aquela obra – fazendo parte da mesma (SANT’ANNA, 1997, p. 127).

Após essa fala de Martins, e, de acordo com o que ele mesmo narra, o inesperado acontece: Inês levanta-se lívida e, mancando dramaticamente, encaminha-se em sua direção, provocando frêmitos em toda a sala. Convencido de sua vitória, assim Martins finaliza com a descrição do instante:

Para muitos – pelo menos foi o que se leu em alguns jornais – ela teria estampada na face a intenção de esbofetear-me. Também me ergui, dei dois passos na sua direção e, talvez insensatamente, acalentava a esperança de que Inês, tendo penetrado na zona mais densa e funda dos meus e dos seus sentimentos, se atirasse em meus braços, para, diante deles todos, nos beijarmos de maneira apaixonada, num desenlace que, com todo o seu sublime e sincero romantismo, eu gostaria fosse também o final deste relato. Nenhuma das duas possibilidades ventiladas acima pôde acontecer. Seguida por Lenita, que estivera o tempo todo ao meu lado durante a audiência, como uma guarda, Inês foi segura por ela, para irromper em soluços, escondendo o rosto nos seios da outra, que a conduziu, entre as exclamações de todos os presentes, para fora da sala. E a audiência de instrução foi dada como encerrada (SANT’ANNA, 1997, pp. 127-128).

Tal desfecho, como o próprio narrador afirma, o levou à absolvição por faltas de provas para o “desgosto” dos leitores. Para Martins, se tais provas existiam, eram de que ele fora admitido por Inês em seu apartamento e mantivera relações com a modelo. Mesmo absolvido, as consequências do “despudorado sensacionalismo” (SANT’ANNA, 1997, p. 129) são graves, pois Martins perde o emprego no jornal e o lugar de consultor na Fundação Cultural do Estado. Essas perdas, no entanto, não o prejudicam, visto que logo é contratado por um jornal concorrente para ser seu colunista de teatro, e, com certo tom de zombaria, ele pondera que nada “impediu que o caso Inês fosse esmiuçado em suas páginas, só que com mais simpatia e cumplicidade para comigo em detrimento de Brancatti, sendo Inês poupada o máximo possível, a meu pedido” (SANT’ANNA, 1997, p. 130).

Os últimos parágrafos do texto constituem-se do relato final dos benefícios e vantagens advindos do “crime delicado”. Apesar de, durante o processo, ter sofrido inúmeras críticas por parte dos membros da classe teatral, Martins tem sua valorização no mercado como crítico. Entre as críticas e mal entendidos, chegaram a escrever um manifesto, assinado por Maria Luísa I, uma de suas “amigas”, que afirma ser ele: “um exemplo vivo e eloquente dos extremos patológicos a que pode ser conduzida uma personalidade que se destaca pela contenção de seus sentimentos por meio de uma racionalidade exacerbada, a qual, de repente, libera-se através do crime” (SANT’ANNA, 1997, p. 130). Isso o faz refletir sobre o papel do crítico e compará-lo a um estuprador da arte.

Quanto a Vítório Brancatti, “pode-se dizer que saiu vitorioso da ação penal, quanto aos quesitos que de fato lhe interessavam: o renome e o reconhecimento artístico” (SANT’ANNA, 1997, p. 130). Assim, uma réplica do interior do apartamento de Inês é construída como instalação para expor o quadro que desencadeara tantos problemas, *A modelo*, juntamente com todos os objetos mencionados que serviram de fetiche para os desejos de Martins: “a muleta, um guarda-roupa exibindo as peças de roupas mais relevantes etc.,”

(SANT'ANNA, 1997, p. 131). Ainda segundo Martins, tal instalação foi exibida “com grande alarido crítico, na Documenta de Kassel, Alemanha, de lá viajando para outros países, sempre contando com a presença de Vitório, Lenita e Inês nas aberturas das mostras” (SANT'ANNA, 1997, p. 131). Quanto a Nilton, o motociclista, Martins afirma que “aproveitou seu quinhão de notoriedade para abrir uma academia de fisicultura, bastante concorrida” (SANT'ANNA, 1997, p. 131).

3.4 O PROLONGAMENTO DO “DESEPERO AGRADÁVEL”

Para finalizar a Cena 3 do Primeiro Ato de *A tragédia brasileira* (2005), outras personagens surgem no palco. Entre elas, os pais da menina Jacira, o Negro, que leva a culpa pela morte da menina e desaparece no terreno baldio logo em seguida, um Homem de Terno, um Homem Jovem, um Padre, a mãe de Roberto, uma tia surda-entrevada, Menina, Outra Menina. Todos não passam de personagens caricaturescos que representam em suas falas a maioria da população brasileira. População esta que, mesmo em sua ignorância, reflete sobre o tempo, clama por justiça terrena, por justiça divina, por pena de morte, por paz. No entanto, continuam tendo a sorte sucumbida pelo descaso, pois são vítimas da violência física, da violência simbólica e do acaso.

O “Desespero agradável” se prolonga cada vez mais nas interações entre as personagens secundárias já mencionadas. Quando uma das testemunhas, o Homem de Terno, algum figurão, como informa a rubrica, diz que “– Só os militares podem salvar o país.” (SANT'ANNA, 2005, p. 30), introduz-se junto ao contexto da morte de Jacira uma discussão política sobre a ditadura militar no Brasil. Esse tipo de entusiasmo manifestado pelo Homem de Terno, na verdade, não passa de uma estratégia psicossocial do regime em vigor. Isso é o que também afirma Rezende:

Segundo a ESG, o Brasil possuía os requisitos para chegar a grande potência, no entanto, faltava ao país governantes com capacidade de planejamento e execução. A hipotética democracia disciplinada que o regime dizia estar criando, durante toda a sua vigência, objetivava convencer a população de que os governos militares eram os únicos com capacidade de inovar o país. Isto fazia, evidentemente, parte de sua estratégia psicossocial. Ou seja, as medidas tomadas pelo regime nas esferas econômica e política eram justificadas no âmbito dessa última, o que revelava um processo ordenado de busca de legitimidade para as suas ações, medidas e desígnios, do qual participou com afinco a Escola Superior de Guerra (REZENDE, 2001, p. 49).

Ao ouvir a fala, a Tia de Jacira, “(meio surda e entrevada, numa cadeira de rodas)” (SANT’ANNA, 2005, p. 30), não a compreende e quer saber o que foi que o Homem de Terno disse. Diante disso, uma Mulher responde com outras palavras “– Só um milagre pode salvar o Brasil.” e outra pessoa, Alguém, confirma “– Sim, um milagre”. (SANT’ANNA, 2005, p. 30). Esse milagre, no entanto, é confundido com a ideia de um possível milagre que ressuscite Jacira: “Tia de Jacira: – Um milagre? Houve algum milagre? Motorista: – Então passou por mim um pensamento quase herético, que o próprio Deus me perdoe. Eu tive esperança de ressuscitar a garotinha” (SANT’ANNA, 2005, p. 30).

Ao falar do momento após o acidente, o Motorista persiste em querer contar os procedimentos tomados na tentativa de “ressuscitar a garotinha”:

Motorista aproxima-se outra vez do corpo de Jacira.

Motorista: – Com aquela lucidez fulgurante dos momentos críticos, lembrei-me então do meu Manual de Escoteiro. (Para o público.) Porque sim, senhor Delegado, fui escoteiro em minha saudosa infância. Tentei então, rapidamente a respiração boca a boca (SANT’ANNA, 2005, pp. 30-31).

Quando afirma ter sido escoteiro em sua “saudosa” infância e diz ter tentado, “rapidamente”, a respiração boca a boca, o Motorista contribui para a relembração da materialização da imagem do corpo languido da garota na mente do leitor. Aguçada pela representação libidínica da personagem, que ao mesmo tempo em que narra o acontecimento mostra a ação pela repetição, essa imagem nutre a imaginação do espectador de forma a compor o todo do espetáculo sempre a partir do objeto de desejo do público: o corpo de Jacira.

Desde a Abertura, os olhares dos observadores da garota possuem um viés romantizado, cuidadoso e *voyeur*: lembremo-nos de Roberto, do Negro e do Autor-Diretor. Com cenas desse tipo, o ângulo que cada um deles apresenta no desenrolar de seu papel sugere a constância da volúpia por meio da exploração da sexualidade. Esse fator, entretanto, não banaliza o texto a ponto de despertar a lascívia em sua impropriedade vulgarizada. Como observa Brandão Santos em *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant’Anna* (2000),

A exploração da sexualidade ocorre de forma intensa em toda a obra de Sant’Anna. O desejo sexual frequentemente atua como estímulo básico ao movimento das figuras que povoam seus textos. A busca e a vivência de um contato físico erotizado são, dessa forma, o principal ponto de partida para que as relações humanas sejam colocadas em questão. Perspectivas de convivência, entendimento e satisfação do sujeito com o outro não são debatidas apenas como temas, objetos de reflexão, mas experimentadas no cotidiano de narradores e personagens (SANTOS, 2000, p. 69).

Aos poucos, essa condição de retomada torna-se uma característica da narrativa e ajuda a fixar, repetidas vezes, a imagem espetacular da morte de Jacira. Essa imagem, no entanto, vai sendo acrescida de outras situações como a que se segue:

Curva-se o Motorista para beijar a Virgem, quando é precedido pela empregada negra da casa de Jacira. Com um olhar embevecido, quase de êxtase, ela acaricia o rosto da defunta. O Motorista afasta-se mais uma vez.

Pai de Jacira (o “Delegado”, dirigindo-se à preta um olhar furioso): – Tirem essa mulher daqui.

Mãe de Jacira (convulsiva): – Ela criou a nossa menina.

Pai: – O seu olhar estúpido. Parece feliz.

Conciliadora, a mãe de Jacira conduz a empregada para fora. Há evidente cumplicidade entre ambas. O Motorista aproxima-se sorrateiramente e, olhando para os lados, beija rapidamente Jacira (SANT’ANNA, 2005, p. 31).

Mediante essa cena, talvez não seja ingenuidade ou exagero da parte do leitor, pensar em sentimentos contraditórios e de cumplicidade que envolve o jogo amoroso que se estabelece no universo feminino. O “olhar embevecido”, “quase de êxtase”, da empregada negra, não seria o mesmo tipo de olhar que denuncia, ainda que sorrateiramente, a manifestação da mistura de um sentimento homossexual ligado ao sentimento de maternidade? Percebido pelo Pai de Jacira com certa desconfiança, esse olhar “estúpido” da mulher, que “parece feliz”, não foi enxergado pela Mãe e, se por outro prisma fora captado, a tolerância é manifesta de maneira inconsciente pela proximidade dos sentimentos de ambas. A cumplicidade não exclui, definitivamente, essa possível leitura.

A conciliação dos sentimentos entre pessoas do mesmo sexo não rarefaz, na cena analisada, o forte impulso da virilidade presente no momento da representação. O beijo dado teatralmente em Jacira remete ao primeiro beijo, o verdadeiro e “esporádico”. Dado no momento do acidente, esse beijo é explicado de forma detalhada pelo Motorista. Levantando a cabeça, ele declara: “– Mas à medida que aqueles lábios esfriavam deliciosamente (terrivelmente, quero dizer) em meus próprios lábios, logo me dei conta de que a respiração artificial só é aconselhável para afogados” (SANT’ANNA, 2005, p. 31). Trocar “terrivelmente” por “deliciosamente” alude não apenas ao contexto sexual malicioso que envolve a personagem masculina em particular, como também à percepção que os demais homens têm sobre suas próprias condições sexuais em âmbito coletivo. Frente à voracidade sexual do outro, que se apresenta num ato de afirmação pública da autoidentidade, manifesta-se certa avidez sexual que envolve o gênero masculino em geral. Na esfera pública, a indisciplina dessa condição instintiva leva o sujeito a extrapolar em situações como essas; sem que haja uma repressão instantânea das ações, afloram intrigas que evidenciam as neuroses presentes no círculo das relações masculinas em sua quase totalidade. A cena a seguir, como exemplo dessa hipótese, sugere essa circunstância:

Quase imperceptivelmente, surgem num canto do palco Roberto e sua mãe. Roberto tem a gola do casaco levantada até o rosto, como se não quisesse ser reconhecido.

Motorista: – E foi só por isso – e não como os maledicentes insinuaram; foi só por isso que eu tentei a massagem no coração.

Motorista acaricia o corpo todo da menina. Trêmulo de ciúme, Roberto, contido por sua mãe, adianta-se um ou dois passos como se fosse investir contra o Motorista. Porém o pai de Jacira o precede. Neste momento há uma convergência de tempos.

Pai de Jacira (mais surpreso do que ofendido): – O senhor está tocando nas coxas da minha filha.

Motorista: – Ah, sim, aquelas coxas tão brancas. Logo que me dei conta de que o vestido estava levantado até a altura das coxas, eu quis compor decentemente a menina. *(Ele ajeita o vestido da defunta.)* Pois o senhor sabe como são as pessoas hoje em dia. *(Olha com desconfiança para as pessoas ao seu redor e para o terreno baldio.)* Ao verem um acidentado, a primeira coisa que pensam em fazer não é socorrê-lo, e sim saqueá-lo (SANT’ANNA, 2005, pp. 31-32).

Assim prossegue a narração do espetáculo da morte de Jacira. Enquanto não se resolve o problema, servem-se até bebidas aos presentes, visto que “*retorna a empregada trazendo uma bandeja com refrescos e cafezinhos ou mesmo drinques. Para o Homem de Terno, o ‘figurão’, há uma taça especial, contendo presumivelmente champanhe*” (SANT’ANNA, 2005, p. 32). Respeitando ou impondo certa divisão de classes, os diálogos perpassam por diferentes assuntos concernentes à época. Entre eles, destacam-se o futebol, a Reforma Agrária e a Ditadura Militar. No artigo “Violência urbana e constituição de sujeitos políticos”, Suely Souza de Almeida (2000) esclarece o seguinte:

A violência urbana tem gradações diferenciadas e é assimilada de formas distintas de acordo com as frações de classe e as categorias sociais contra as quais é dirigida. Quando esta modalidade de violência é impingida aos setores mais privilegiados da população, as reprovações social e legal são inequívocas. No entanto, ao atingir os setores historicamente excluídos – exclusão esta que já encerra, em sua própria lógica, boa dose de violência –, as reações ambíguas, dada a associação exclusão-marginalidade-violência, e sua consequente banalização. Incluir esta forma de violência na agenda nacional de direitos humanos exige embates e negociações (ALMEIDA, 2000, p. 102).

Ainda que suburbanas e manipuladas ideologicamente, atuando num cenário tendencioso, conflitivo e ambíguo, onde impera a violência física e a simbólica, reclamam e clamam cegamente por justiça. Essa condição de subalternidade fica depreendida pela fala do Motorista, transcrita a seguir:

Motorista (aceitando uma bebida): – E se por acaso não há bens materiais, sabe-se lá o que podem extrair de um morto – uma morta, principalmente *(o Homem de Terno olha com aprovação)* – essas massas carentes de tudo: de gêneros de primeira necessidade, de saúde, de afeto, de SEXO (SANT’ANNA, 2005, p. 32).

O episódio da morte de Jacira contribui assim, de certa forma, para a dramatização pública de queixas comuns à sociedade. Entre os carentes, por exemplo, está o próprio Motorista. Se em sua fala ele se exclui pelo fato de ser ou parecer abastado, falta, no entanto, outras condições para que ele seja um cidadão pleno e feliz. A palavra “sexo”, da forma como foi grafada, permite-nos ler, mesmo que nas entrelinhas, certo tom de conivência com essa necessidade; suas ações frente ao caso de Jacira provam isso o tempo todo. Quanto às massas, ao elevarem suas vozes pelas ruas, no máximo fazem com que elas soem enfraquecidas. Tal fenômeno de exclusão, como afirma Walty em *corpus rasurados: exclusão e resistência na narrativa urbana* (2005, p. 17), “decorre da passagem da ordem econômica industrial para a pós-industrial, que dispensa o trabalho e o trabalhador, já que se alimenta do próprio capital e do mercado”. Como vítimas desse sistema, além de sofrerem as drásticas consequências de suas injustiças, aguardam insistentemente por uma redenção em âmbito nacional. No entanto, as promessas de melhoras advindas da política governamental são sempre adiadas ou cumpridas com certa morosidade, paulatinamente. Como pondera Arendt (2006, p. 82) “Promessa é o modo exclusivamente humano de ordenar o futuro, tornando-o previsível e seguro até onde seja humanamente possível”.

O acontecimento trágico que levou Jacira à morte desencadeia também uma reflexão sobre a vida, e sobre Deus. Sendo a morte a última violência física aplicada ao corpo, ou “[...] no fundo a maior violência que pode acontecer a um homem” (GIRARD, 1990, p. 46), está intrinsecamente ligada à violência simbólica. Como faces da mesma moeda, ambos os tipos tendem levar à morte todos os que, em sociedade, fraterna e inconscientemente se revoltam contra as instâncias superiores. Quando essas instâncias são de ordem política, governamental, estabelece-se um jogo astuto que, devido à sua longa duração e desequilíbrio, pode levar a consequências físicas devastadoras. Quando os acontecimentos fogem do controle político e adentram o campo do transcendental, até mesmo os que governam estão sujeitos à igualdade diante da morte. Contra o transcendente, não há como fazer alianças políticas. Como pondera Arendt, “[...] não conheço nenhum corpo político que tenha sido fundado na igualdade diante da morte e em sua realização por meio da violência” (ARENDR, 2009, p. 88). Porém, sobre esse mesmo aspecto a filósofa acrescenta:

Mas é verdadeiro que os fortes sentimentos fraternais engendrados pela violência coletiva desencaminharam várias boas pessoas para a esperança de que uma nova comunidade política, juntamente com um “novo homem”, se originasse daí. A esperança é uma ilusão pela simples razão de que nenhum relacionamento humano é mais transitório do que essa forma de irmandade, que só pode ser realizada sob condições extremas de perigo imediato para a vida (ARENDR, 2009, p. 88).

No texto de Sant'Anna, a tragédia nos faz refletir não somente o contexto de morte individual, com as discussões sobre o falecimento da protagonista, como também o contexto de morte coletiva. Em âmbito nacional, por exemplo, as consequências sociais, políticas e econômicas quase sempre não permitem vislumbrar um futuro coletivo de paz, no qual imperará a justiça. O enfraquecimento das massas é confirmado no romance-teatro pelas tendências destrutivas que imperam entre as personagens em geral. A essas tendências, destacam-se ainda as de caráter endógeno, que é a violência produzida pelo próprio organismo frente às frustrações e desencontros na vida.

A mãe de Jacira, no velório da filha e na companhia de um Padre, representando a voz de muitos que passam pelas mesmas circunstâncias de sofrimento, como enuncia a rubrica, questiona Deus lançando-se desesperadamente sobre o caixão: “– Por quê, meu Deus? Era tudo o que eu tinha e você tirou” (SANT'ANNA, 2005, p. 32). Esse questionamento, no entanto, não é seguido de uma resposta convincente. A que sucede, ainda que apoiada por alguém que representa, pelo menos em partes, o pensamento e o poder religioso, não passa de uma visão conformista e nada consoladora:

Mãe de Roberto adianta-se para consolar a mãe de Jacira. Por um instante as duas se olham...

*Padre: – Deus sabe o que faz. (Como se ele próprio não acreditasse em suas palavras.)
Escreve certo por linhas tortas.*

Pai de Jacira (cerrando os punhos): – Gostaria de matá-lo. Com minhas próprias mãos.

O Padre olha para ele surpreendido (SANT'ANNA, 2005, pp. 32-33).

Quando a justiça divina não se efetiva de imediato, a tendência do homem é querer fazer justiça com as próprias mãos. O Pai de Jacira, impacientemente, fala em matar o culpado pela morte da filha; mas, afinal, quem seria o verdadeiro culpado? Pelo diálogo que prossegue, alguns acham que o responsável pela tragédia é o próprio Motorista; o pai, no entanto, deixa claro o desejo de “pegar o tarado” (SANT'ANNA, 2005, p.33). Na verdade, “o pervertido” é o Negro, o nordestino responsável por roubar a atenção de Jacira enquanto atravessava a rua em seu momento de recreação. Essa hipótese envolvendo o caráter duvidoso da conduta sexual da personagem é levada a sério pelo público presente, e, a partir desse momento, o Negro passa de agressor individual a vítima da coletividade: “*Homem Jovem: – A turma da rua está se organizando para pegá-lo. Vai ser uma verdadeira caçada*” (SANT'ANNA, 2005, p. 33).

Em outros termos, uma “verdadeira caçada” pressupõe uma vítima para ser devorada por aqueles que caçam. Comparado a um animal de caça, o Negro fugitivo seria quase que literalmente uma espécie de “bode expiatório” para essas pessoas. Como mais uma “vítima

alternativa”, “cuja morte pouco ou nada importa” (GIRARD, 1990, p.13), a vida do Negro é colocada em perigo em prol do abrandamento da violência. Dessa maneira, a perseguição e a destruição de seu corpo físico serviriam de motivos catárticos para desviar a cólera que se instala na comunidade após o acontecido. Enquanto essa possibilidade não se concretiza, a indignação é manifestada na fala do Homem de Terno, que convicto, indaga: “– Sabe o que devia haver no país para quem faz mal às garotinhas? Pena de morte” (SANT’ANNA, 2005, p. 33).

Existindo ou não pena de morte, o que querem, de fato, é tirar proveito da situação. Entre culpar um sujeito envolvido e inocentar outro, institui-se entre os presentes uma espécie de jogo no qual a disputa para se chegar à conclusão do verdadeiro réu, infelizmente, parte da visão estereotipada que cada um possui do outro. Assim, é possível inferir que o perfil do sujeito também contribui para sua absolvição ou condenação:

Mãe de Roberto (de novo preocupada, tentando insinuar...): – E o Motorista, não teve culpa?

2ª Mulher: – Coitado. Estava tão desesperado, o rapaz.

Menina (cochichando): – Estava de blusão de couro.

Outra Menina: – E de óculos escuros (SANT’ANNA, 2005, p. 33).

Entre o Motorista e o Negro, seria mais simples escolher como culpado este àquele, pois a carga de negatividade do último recai em sua própria ancestralidade. Para sobressair no momento do acidente, o primeiro, fingindo ostentar a sabedoria de um médico, apropria-se descaradamente da condição de um ofício que não lhe é próprio, mas que há muito tempo remete ao prestígio social. Como se tivesse vivenciado uma situação burlesca, faz de sua farsa algo digno de encenação:

Motorista (desesperado, junto ao corpo): – Afastem-se que eu sou médico, eu disse. (*As pessoas se afastam ligeiramente.*) E descí a mão até a barra do vestidinho da menina, para cobrir suas pernas.

Motorista toca nas pernas de Jacira e Roberto se adianta, mais uma vez, perturbado.

Motorista: – E é o que eu teria feito, não fosse um pequeno detalhe a me chamar a atenção: alguns vestígios mínimos, de sangue, nas coxas da garotinha. Então achei que devia examiná-la bem, pois talvez se encontrasse aí a prova da minha inocência: a de que o sangue da menina não era consequência do acidente, mas já estava ali antes.

1ª Mulher: – Milagre!

Tia Surda: – O quê?

1ª Mulher: – Milagre. O sangue. Milagre.

Menina: – Jacira está com uma auréola vermelha.

Outra Menina: – Como Maria Goretti no dia da sua primeira comunhão. (SANT’ANNA, 2005, pp. 33-34).

Com essa cena, a teatralização do momento une a um só tempo os aspectos concernentes à sexualidade da “garotinha” e sua suposta “santidade”. Ao compará-la a Maria Goretti (1890-1902), virgem e mártir, santa italiana venerada pela Igreja Católica, a Outra Menina desencadeia o contexto de reverência e piedade com relação às duas personagens. A partir desse momento, a narrativa estreita então a relação de sexualidade e violência ao contexto místico e religioso. Assim como a virgem mencionada não se entregara à opressão de seu violentador, preferindo morrer, Jacira também não teria cedido à sedução de nenhum de seus observadores.

O estreitamento do texto ficcional para o contexto da religiosidade condiz com o que pondera René Girard (1990) a partir do estudo do sacrifício como ato de purificação. Para ele, a relação entre sexualidade e violência é uma herança comum em todas as religiões e se apoia em um conjunto de convergências que o impressionam:

A sexualidade alia-se frequentemente à violência, seja em suas manifestações imediatas – raptos, violação, defloração, sadismo – seja em suas mais longínquas consequências. Ela causa diversas doenças, reais ou imaginárias; conduz às sangrentas dores do parto, que sempre podem ocasionar a morte da mãe, da criança, ou de ambas ao mesmo tempo. Até no interior do próprio quadro ritual, quando todas as prescrições matrimoniais e as outras proibições são respeitadas, a sexualidade é acompanhada de violência; quando se escapa deste quadro – nos amores ilegítimos, no adultério, no incesto – esta violência e a impureza dela resultante tornam-se extremas. A sexualidade provoca inúmeras desavenças, ciúmes, rancores e lutas; é uma ocasião permanente de desordem, mesmo nas mais harmoniosas comunidades (GIRARD, 1990, p. 50).

A tragédia brasileira (2005) não está isenta, portanto, desse conjunto de convergências apontado por Girard. Aliás, ela amplia ficcionalmente, e por meio do texto narrativo-dramático, as muitas possibilidades de leituras implícitas nas falas das personagens. Estas, por suas vivacidades dialógicas, confirmam essas possibilidades pelo caráter dual do gênero escolhido por Sant’Anna, pois nele o autor engloba tanto as características do romance (narração) como as do drama (ação). Ao narrar teatralizando, o Autor-Diretor do espetáculo deixa brechas que instigam a autonomia do leitor sem que o mesmo fique preso unicamente ao que está sendo narrado ou representado. Assim, a intensidade das imagens produzidas pelo texto permite que elas sejam avaliadas com mais propriedade por quem lê. Fixadas na mente do leitor-espectador, diferentemente da avalanche de imagens produzidas no teatro ou na televisão, elas contribuem para com a estética do livro sem perder de vista sua reflexão temática. Nesse sentido, Carlos Alberto Messenger Pereira (2000), no tópico “Violência hoje no Brasil: novos contextos sujeitos e linguagens” do artigo “O Brasil do sertão e a mídia televisiva”, expõe:

A questão da violência é, hoje, no Brasil, não apenas uma dimensão bastante explícita do cotidiano social como também um dado de fundamental importância para a compreensão da dinâmica cultural brasileira. A violência está presente no comportamento de segmentos sociais significativos (e não apenas aqueles de baixa renda), as “explosões de violência” são frequentes, sua veiculação na mídia é constante; enfim, é difícil pensar o Brasil hoje, a circulação de informação ou o processo comunicativo no interior da sociedade brasileira sem levar em consideração a violência como fato social e cultural (PEREIRA, 2000, p. 121).

Se no livro em análise há uma aparente desordem quanto à sua composição formal, o liame narrativo, que é a morte de Jacira, torna-se a garantia de que o leitor não fará sua leitura, ainda que isso seja possível, apenas de forma fragmentada. Inserida no contexto maior da brasilidade, a obra surpreende por uma violência que parece profundamente arraigada à condição de vida da maioria do povo. O descaso para com os diferentes segmentos sociais evidencia o medo continuado, num contexto em que, como pondera Pereira (2000, p. 121) “os poderes constituídos parecem insuficientes e/ou impotentes para lidar com ela. A sociedade civil se vê cada vez mais desprotegida e, de modo cada vez mais claro, formula-se, aqui e ali, um discurso que fala de justiça pelas próprias mãos”.

As desavenças sociais produzidas em torno da sexualidade de Jacira não somente despertam a lascívia dos protagonistas e transeuntes que contracenam no palco imaginário como também despertam reflexões sobre o tempo e a morte. A “revelação da santa” e a presença vivaz de sua “auréola vermelha” funcionam como estratégias simbólicas interessantes que levam ao aprimoramento do tom romântico do texto de forma a contrastar com a violência nele presente. A partir de então, o que chamo de *a condição do ser entre a poesia e a morte*, pode ser refletida com mais vagar; e, mesmo já sabendo que não há revelação alguma quanto ao desfecho, pois Jacira já é morta, a narrativa continua instigadora.

Após mencionarem o nome de Maria Goretti, “*como se encampasse a santidade da Virgem, o Padre adianta-se para benzer o corpo de Jacira. O motorista começa a se esgueirar em direção à saída do palco. O Padre pode ser representado pelo Autor-Diretor*” (SANT’ANNA, 2005, p. 34):

Padre. – Se todos os atos e acontecimentos humanos e não humanos são uma sucessão ininterrupta e vertiginosa no tempo – que não pode deter-se jamais – não existe, na verdade, tal abstração a que se chama Presente, uma vez que esse presente está a tornar-se instantaneamente Passado. (*Olha para o Motorista.*) Não passa então a vida de um bólido motorizado arremessando-se em direção ao futuro. A única verdade fixa, portanto, é a Morte. Mortos estamos todos e sempre estivemos (SANT’ANNA, 2005, p. 34).

A preocupação do Padre com o tempo presente e sua finitude dentro de seu próprio passado que se faz imediato, destoa, talvez para ele inconscientemente, de seus princípios

religiosos que tendem a valorizar a vida e ter na morte a porta para a transcendência. Essa condição duvidosa e um tanto ingênua da personagem em relação ao seu papel de condutor espiritual nos permite avaliá-la como condição que encerra em si um exemplo de muitas dúvidas que persistem na história da humanidade. Entre a cultura judaico-cristã (escatológica) e a cultura grega (pagã) há, por exemplo, um contraste muito grande que desestabiliza até mesmo um religioso frente às influências e opressões do mundo externo. Duvidando da providência divina, o Padre conclui que o destino de todos se resume na morte. Ao refletir sobre o tempo, parte unicamente da experiência do sofrimento e do mal mediante as situações enfrentadas. No texto *Entre o passado e o presente* (1988), Hannah Arendt declara o seguinte sobre essa condição:

A mortalidade do homem repousa no fato de que a vida individual, uma *bios* com uma história de vida identificável do nascimento à morte, emerge da vida biológica, *dzōé*. Essa vida individual distingue-se de todas as outras coisas pelo curso retilíneo de seu movimento, que por assim dizer secciona transversalmente os movimentos circulares da vida biológica. É isso a mortalidade: mover-se ao longo de uma linha retilínea em um universo onde tudo, se é que se move, se move em uma ordem cíclica (ARENDE, 1988, p. 71).

Podemos pensar que a frustração mediante esse fim biológico é que motiva a fala da personagem em análise. Com um discurso falido, em vez de ministrar um ritual fúnebre de acordo com sua religião, ele apenas contribui ainda mais para a perturbação das almas. O fato de a morte ser declarada como única verdade, no entanto, cede lugar à poesia como arte evasiva. Se a morte é certa e encerra tudo, no final da Cena 3 do Primeiro Ato temos a manifestação dessa arte que persiste como redentora. Nesse caso, haveria, então, poesia até na morte!

Roberto, considerado um poeta mórbido e romântico, possui em Jacira sua fonte de inspiração. No momento da saída do cortejo para o sepultamento, influenciado pelo discurso do Padre, ele “*se aproxima vampirescamente*” (SANT’ANNA, 2005, p. 34) do caixão e complementa:

Roberto (*numa entonação sublitéria*):

– Ah, nós, formas voláteis perdidas no espaço e no tempo, frágeis espectros projetados não se sabe de onde ou quando.

Roberto beija rapidamente Jacira, antes que lhe subtraiam o corpo da Virgem, ao fecharem o caixão. Põe-se a andar lentamente o cortejo (SANT’ANNA, 2005, p. 34).

O Motorista, por sua vez, não deixa de acompanhar o estranho cortejo. Como sujeito que ajudou a desencadear todo o espetáculo de morte, não se esquece de prosseguir com

seu discurso, agora não mais para sua justificação, mas com certo entusiasmo lascivo e também vampiresco:

Motorista (*quase saindo de cena*): – E foi por isso que ergui ainda mais a saia da menina, a tempo de ver quando aquelas ínfimas partículas de sangue se retraíam para dentro, como se imantadas por uma força interna, misteriosa, conduzindo a menina a um tempo anterior... (*música beatífica e repicar de sinos, para o cortejo*)... onde ela fosse pairar para sempre... virgem... intocada... numa espécie de limbo. (*Sai o Motorista*) (SANT'ANNA, 2005, pp. 34-35).

Outra figura interessante consiste na Tia Surda-entrevada. Fazendo papel de beata, ela entra em êxtase religioso com a morte de Jacira. O entusiasmo, no entanto, a leva a acreditar num milagre (ou teria mesmo acontecido?): passa a andar e a ouvir de forma inesperada. Como no caso de Santa Maria Goretti, faltaria somente isso para a beatificação da nova Virgem, da Virgem de Roberto, da Virgem do povo. Sedentos por acontecimentos, por mistério, as pessoas provavelmente aguçam a curiosidade para ouvir o que a velha tem a dizer:

Tia Surda-entrevada (*erguendo-se abruptamente, empolgada, para acompanhar, trôpega, cambaleante, a rabeira do cortejo*): – Milagre, milagre. Estou andando. Milagre. Estou escutando... o repicar dos sinos... um coro celestial... o murmúrio dos regatos... milagre... o baloiçar das folhas... milagre... o canto das cigarras... o eco das borboletas... o trinar dos pássaros... o uivo dos vendavais... milagre... (*sua voz vai sumindo nas coxias*) o trovejar dos trovões... milagre... a voz de Deus... milagre... o sibilar das serpentes... o rugir dos... (SANT'ANNA, 2005, p. 35).

A repetição da palavra “milagre” e a enumeração poética do que ela pode ouvir serve de estratégia teatral para a conclusão da cena. A voz da mulher “sumindo nas coxias”, ou seja, cada vez mais baixa, anuncia o fim do cortejo fúnebre. Há nesse momento a mudança do tempo e do espaço cênico-narrativo. A representação passa então a anteciper o que virá nas próximas cenas e sobre quem recairá o foco:

Desaparecendo o cortejo, permanecem em cena apenas Roberto e sua mãe, já no espaço de sua casa.

Roberto (*aproximando-se da janela*): – E foi então que eu vi da janela, os pelinhos dela; apenas uns poucos, ralos, tão incipientes quanto os seios. (*Alçando desesperadamente a voz*;) E oh, meu Deus, eles eram louros. Sim, eles eram louros... (SANT'ANNA, 2005, p. 35).

CAPÍTULO 4

JOGOS CÊNICOS PARA OBRA DE FICÇÃO: O ESPETÁCULO IMAGINÁRIO

“Favos de mel manam dos teus lábios, minha esposa! mel e leite estão debaixo da tua língua...”

Cantares de Salomão (4, 11)

Outra característica marcante nos textos de Sant’Anna diz respeito ao diálogo entre as personagens. A interação dialógica acalentada pelas funções humanísticas e libertadoras que a literatura pressupõe, pode até funcionar como agente canalizador das falas angustiadas do próprio leitor. Falas essas que, fora do contexto do texto, jamais seriam ditas com palavras em voz alta, altissonantes. Entretanto, como sujeito falante pelas bocas das personagens, a relação do leitor-espectador desse tipo de texto dramático pode ser paradoxalmente opressora. Quando isso acontece, o leitor-espectador do espetáculo imaginário é livre para fazer total separação de sua vida e de sua identidade leitora, pois, se diante de um palco real qualquer, a possibilidade de interpelação é mínima devido à sua mera condição de espectador, diante de si mesmo e do texto escrito ele pode interpelar livremente a si próprio com infinitas questões e respostas. Nesse caso, o leitor-espectador não somente recebe de antemão o espetáculo pronto como também possui a liberdade de participar dele, recriando-o em sua imaginação a partir de cada cena escrita.

Quando Szondi afirma, de acordo com citação já feita anteriormente, que “a supremacia absoluta do diálogo, ou seja, daquilo que se pronuncia no drama entre os homens, espelha o fato de este se constituir exclusivamente com base na reprodução da relação inter-humana e só conhecer o que nessa esfera reluz” (SZONDI, 2011, p. 24), é interessante pensar na possibilidade de interação que o romance teatro oferece aos leitores. Enquanto nova forma dramática, fugindo um pouco à regra, ele amplia os horizontes de sentidos do leitor-espectador, permitindo que este vá além daquilo que está exposto nas cenas escritas. Concordo plenamente com o fato de o drama reproduzir os diálogos com base na relação inter-humana, no entanto, acredito também que ao serem representadas, muitas cenas, no cair do pano ao final de cada ato, não se encerram como se recolhidas pelas luzes da ribalta no palco. Mediante essa compreensão, o que fora representado pode ser criativamente complementado e persistir por muito mais tempo na memória do espectador.

No ato da leitura silenciosa do texto dramático, ou melhor, do romance-teatro, a ampliação das vozes textuais acontece tanto pelo caráter imaginário quanto pelo tempo disponível que o leitor possui para a reflexão durante a atividade. Se, como afirma Szondi, “a ribalta que o ilumina procura criar a ilusão de que o espetáculo dramático sobre o palco irradia

sua própria luz” (SZONDI, 2011, p. 26), quanto ao romance-teatro ou espetáculo imaginário, esse caráter absolutista não prevalece, pois para a compreensão do que está sendo “representado” no palco virtual, o leitor conta, por exemplo, apenas com o texto e seus componentes. Nesse caso, até mesmo pela condição da ausência do ator como figura dramática, ele pode imaginar as personagens a seu modo, como se as mesmas estivessem de corpo presente, em seu palco interior. Se o ator deve se fundir à sua própria figura para representar uma determinada personagem ou para que “o homem do drama surja”, no texto escrito como literatura esse homem já se encontra lá em sua própria ficcionalidade.

Para Sarrazac, ao escrever sobre a crise do diálogo em *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012, p. 69), a personagem “apresenta-se a nós num estado de solidão, ou mesmo de isolamento, em todo caso de separação em relação aos demais personagens, e, muitas vezes, em relação a ele próprio”. Um exemplo claro disso diz respeito a Santeiro, protagonista de *Um romance de geração* (2009). Não seria esta obra também um “compêndio de comunicação em uso nos nossos dias” (SARRAZAC, 2006, p. 138)? Melhor dizendo, talvez ela não passe de “uma comunicação circular e repetitiva. Um discurso de isolamento, cujo diálogo seria o astro morto e apenas os satélites permaneceriam acessíveis: solilóquio, monólogo, aparte e outras compulsões solitárias da linguagem”(SARRAZAC, 2006, p. 138).

Em situações de escrita mais complexas, talvez determinado leitor não esteja preparado para compreender a relação inter-humana que está sendo representada, no entanto, com o tempo isso pode vir a ser possível. Para Szondi, por exemplo, “o drama é absoluto. Para ser pura relação, para poder, em outras palavras, ser dramático, ele deve desvencilhar-se de tudo o que lhe é exterior. O drama não conhece nada fora de si” (2011, p. 25). No texto literário de caráter dramático, porém, as presenças do autor e do narrador dão a narrativa um novo condicionamento que não é dado pelo dramaturgo no momento da composição da peça. Sobre isso, Szondi esclarece:

O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala, institui o que se pronuncia. O drama não é escrito, antes posto. Nele, todas as palavras ditas são “decisões”: nascidas da situação, nela permanecem, não devendo de forma alguma ser acolhidas como palavras que emanam do autor. O drama só pertence a este em seu conjunto e essa referência não constitui parte essencial de sua existência enquanto obra (SZONDI, 2011, p. 25).

E, quanto à passividade do espectador, o mesmo acrescenta:

O mesmo caráter absoluto aparece na relação do drama com o espectador. Não sendo a réplica dramática um enunciado do autor, ela tampouco é uma fala dirigida ao público. Este se limita a assistir ao que dramaticamente se pronuncia: silencioso, de mãos atadas, paralisado pela visão de um outro mundo. Sua total passividade (sobre a qual repousa a vivência dramática) deve, porém, ser revertida numa atividade irracional: o público era (e é) arrastado para o interior do jogo dramático, passando de espectador a sujeito falante – pela boca de todos os personagens, bem entendido. A relação espectador-drama conhece apenas total separação ou total identidade; ela desconhece tanto a intromissão do espectador no drama, quanto sua interpelação por ele (SZONDI, 2011, p. 25).

No romance-teatro ou teatro-ficção, essa condição se extingue, visto que tudo o que está escrito apenas pode sugerir ao leitor uma compreensão, ou ainda, dependendo da intenção do narrador, o mesmo pode ser inconscientemente conduzido pelo jogo ficcional já programado pelo autor. Com tudo isso, entretanto, pode haver também a quebra dessa lógica, e, para tanto, é válida a experiência do leitor enquanto sujeito-objeto no mundo. Pelo conhecimento da fragmentação deste, o indivíduo consegue se localizar no jogo preestabelecido, posicionando-se enquanto participante de uma narrativa e de fatos que não lhes são próprios.

4.1 DIÁLOGOS E JOGOS CÊNICOS NO TEATRO-FICÇÃO

Ao longo do texto *A tragédia brasileira* (2005), a característica dialógica apontada apresenta-se como mais um privilégio advindo da estética teatral. Em “Metamorfose II”, por exemplo, os diálogos partem de dois espaços que se configuram: o átrio de uma igreja, onde duas meninas se preparam para a comunhão, e o “outro mundo”, ou seja, o mundo paralelo de Jacira. Esta, ao mesmo tempo em que fala para si mesma lembrando a história de Maria Goretti, nutre-se com esperanças de que a santa vele por si e por todas as meninas maltratadas. A partir de então, estabelece-se um diálogo entre as duas meninas que, numa intercalação com as falas isoladas de Jacira, comentam também sobre suas experiências sexuais reprimidas. Preocupando-se com o fato de terem ou não cometido um sacrilégio no ato da confissão, no decorrer do diálogo entre elas deixam transparecer a audácia sacerdotal em querer saber detalhes de seus atos e fraquezas. Assim conta a 1ª Menina para a 2ª:

1ª Menina: – Ele perguntou pra mim também se eu tinha pecado contra a castidade. Acho que ele pergunta isso a todas. Eu disse que não, nunca! “Nada, nada?”, ele insistiu. Foi aí que eu contei aquilo. Que quando eu ficava sozinha com ele ali na sacristia sentia umas coisas esquisitas no corpo.

[...]

1ª Menina: – O padre quis saber por quê e eu disse: que era só quando ele falava comigo em pecar contra a castidade que eu me lembrava de sexo. E sentia aquelas coisas esquisitas. Aí ele me disse que quando eu ficasse assim devia rezar para Santa Maria Goretti. E perguntou se eu conhecia a história da Santa. Eu conhecia, sim, mas disse que não, para ouvir mais uma vez (SANT’ANNA, 2005, p. 65).

Assim como a 1ª Menina aceita ouvir novamente a história de Maria Goretti, o leitor aceita pacientemente que Jacira também a reconta nesta cena. Esse recurso narrativo não se limita, no entanto, a esse trecho dialogado, mas se confirma como característica do autor ao longo de todo o texto, pois a história da menina atropelada vai sendo recontada várias vezes tanto do ponto de vista do Autor-Diretor, como do ponto de vista de várias testemunhas-personagens.

A Cena 4, por exemplo, constitui-se de um “Monólogo visual de Roberto” sobre o futuro. Nela, o foco recai no Autor-Diretor porque, ao mesmo tempo em que ele anuncia o monólogo, também o profere como se estivesse no lugar de Roberto. O espaço agora se constitui de uma sala de aula, cujo Professor, colocado em cena como sendo um duplo de Roberto, leciona para as três meninas da cena anterior. Uma delas é Jacira, que de personagem-vítima e atriz-personagem, transita facilmente de um mundo a outro, e, a cada etapa da narrativa, assume um novo papel para representar a si mesma. Agora, como aluna que ouve atentamente sua própria história, esforça-se ainda para aprender com ela. Entretanto, essa nova versão é contada em tom sensual e poético pelo Professor, um visionário, e pelo caráter generalista com que narra, fragmenta-se igualmente em outras histórias conhecidas por ele e possivelmente por nós, leitores. Entre elas, além da que seria a futura história de Jacira caso continuasse viva, pois aos quinze anos, cederia à tentação e seria deflorada por um rapaz motociclista usando blusão de couro, destaca-se a história, também trágica, de outra garotinha que aparece nua na visagem sendo “enovelada por uma serpente no poço de uma cachoeira” (SANT’ANNA, 2005, p. 68).

Ao escrever sobre a crise do diálogo, Sarrazac (2012) afirma que a mesma afeta todos os elementos constitutivos do drama; entre estes, a personagem. Para ele, “tratando-se da crise específica do diálogo, poderíamos resumi-la a um questionamento da relação interindividual entre os personagens e, através dessa relação, do desenvolvimento do conflito dramático até a catástrofe e ao desfecho” (SARRAZAC, 2012, p. 69). Nesse sentido, manifesta-se a relação problemática de cada personagem frente ao mundo e à sociedade. Quando isso acontece, como nos textos em análise, tende a predominar, segundo Sarrazac, o estado de solidão, de isolamento. Com isso, em vez de exprimir suas discordâncias, suas angústias, revelando-se para as outras,

muitas personagens suspendem o diálogo e optam pelo monólogo em busca de algo melhor ou de outro “alguém” dentro de si mesmo. Entretanto, essa nova condição dialógica não impede que o teórico chegue à seguinte conclusão:

Todas essas mestiçagens e hibridizações parecem corresponder a uma vontade comum: emancipar o diálogo dramático da univocidade, do monologismo (todas as vozes dos personagens reabsorvendo-se em definitivo na única voz do autor) que tanto lhe recrimina Bakhtin; instaurar, no seio da obra dramática, um verdadeiro dialogismo, “captar o diálogo de sua época”, “ouvir sua época como um grande diálogo”, “apreender não apenas as vozes diversas, mas, acima de tudo, as relações dialógicas entre essas vozes, sua interação dialógica” (SARRAZAC, 2012, p. 73).

Além do emaranhado composicional capaz de confundir o leitor menos atento, destaca-se curiosamente o fato de as três meninas aparecerem vestidas como adolescentes da década de 1980. Antevendo o futuro, o Autor-Diretor procura alternar entre as décadas de 1960 e 1980 como se a década correspondente à morte de Jacira renunciasse um futuro trágico e incerto para muitas garotas com a mesma faixa etária. Porém, esse futuro não seria trágico apenas para as meninas, pois, como afirma o próprio Autor-Diretor na representação de Roberto, seria trágico para si mesmo, já que ele faz parte dessa composição e vê a si próprio numa cadeira de balanço com uma bala alojada na cabeça. Essa visão, entretanto, paradoxalmente desafia-o a escrever uma “obra inesgotável”, pois enquanto Autor-Diretor, somente ele é quem vê e coordena tudo a partir de um ponto de vista privilegiado.

O monólogo visual de Roberto descrito na Cena 4 cede lugar a uma entrevista com o Autor-Diretor na Cena 5. Dentro de uma sala de aula, as três meninas fazem perguntas ao Professor, o duplo de Roberto. Maliciosamente, ou talvez para que haja êxito quanto às respostas, o contexto da entrevista se aproxima da sensualidade que acompanha Jacira, pois “*sentadas em suas cadeiras, numa atitude descuidada, elas têm um ou outro botão da blusa desabotoado e também deixam entrever parte das coxas, para onde o Professor [...] lança dissimuladamente olhares*” (SANT’ANNA, 2005, p. 69).

Para distinguir uma entrevistadora de outra, o Professor as identifica como sendo: 1ª Menina, “a bonita”; 2ª Menina, a de “óculos”; 3ª Menina, sempre arrogante e provocadora, “a sócia de Jacira”. Entre os assuntos escolhidos para a ocasião, destacam-se questões referentes ao tempo e à morte, à arte e à poesia, ao sexo, à política e à religião. No início, em vez de uma pergunta, desponta uma declaração:

1ª Menina, a “bonita” (monocordicamente no meio de uma frase, sem nenhuma inflexão, como se houvesse decorado uma declaração do Autor-Diretor): – ... porque é o tempo uma sucessão ininterrupta, nunca se conseguiu agarrar um instante sequer, a não ser em fotografias ou livros ou quadros. Daí, além de toda vaidade humana, a necessidade da Arte, que aliás é também uma ilusão inócua diante da morte, a única realidade.

Professor (em tom de arguição): – E esta? Não é uma obra de arte? (SANT’ANNA, 2005, pp. 69-70).

Obviamente que a “obra de arte” a que se referem, corresponde, de maneira meta-ficcional, à própria obra *A tragédia brasileira* (2005), de Sérgio Sant’Anna. Como resposta à sua pergunta de arguição, o Professor ouve da Menina de Óculos o seguinte: “– Sim, porém diferente. Algo como um canto longínquo, uma invocação. Um “oriki nagô” (SANT’ANNA, 2005, p. 70). Esse “canto longínquo”, na verdade, corresponde ao cerimonial de mortos, espetacularmente narrado por Sant’Anna. Dessa forma, o diálogo das personagens parte da louvação à peça para sua análise refletida. A essa altura da narrativa, o tempo da entrevista resgata novamente algumas temáticas já apontadas por mim neste trabalho.

Como também foi exposto no decorrer desta tese, quanto mais complexa é determinada sociedade, mais ela tende a propiciar o aparecimento de obras literárias que revelam a ânsia de seus autores na busca por um gênero textual que melhor se adequa em sua estrutura aos problemas por ela enfrentados. Sem abrir mão do trabalho com a ficção, seus discursos vão se consolidando como próprios ou diferenciados dos demais à medida que descobrem algumas técnicas narrativas capazes de representar essa complexidade com dinamismo, criatividade e adequação de sua estrutura às temáticas abordadas. Acredito assim que nesses termos é que se enquadram as obras de Sérgio Sant’Anna, principalmente as que são analisadas ao longo deste trabalho.

Longe de apenas destacar o engajamento social das obras santanianas, pretendo ainda ressaltar com mais propriedade o jogo narrativo que há na obra *Um romance de geração* (2009) como exemplo dessa complexidade criativa, além de abordar algumas questões levantadas por Sérgio Sant’Anna, quando da finalização da escrita do livro, em julho de 1979.

Após a apresentação das personagens, também atores de si mesmos, mas que representam ainda cidadãos ordinários pertencentes a um tempo e a lugares opressores, abre-se uma confusão dialógica por parte de Santeiro capaz de levar seus leitores-espectadores a um labirinto ficcional sem saída. No entanto, analisando atentamente a obra de Sant’Anna, posso afirmar que o jogo cênico elaborado e vivido por Santeiro é uma forte característica contemporânea resultante não apenas da tendência do autor, cuja pretensão de escrita está explicitamente ligada ao teatro, porém, resultante ainda de uma nova e instigante tendência que permite associá-la à sociedade do espetáculo, já problematizada por Guy Debord na segunda

metade do século passado. O fato, por exemplo, de Sérgio Sant'Anna enveredar por uma das inúmeras tendências da literatura contemporânea, que é a de deslocar para a literatura outras linguagens artísticas, com destaque especial para o teatro e as artes plásticas, o eleva à categoria de escritor que almeja atingir certa posição ficcional por meio da experimentação e da liberdade que a literatura proporciona de estilhaçar o real. Assim, o ato de narrar e o ato de representar confluem para essa hibridização nada convencional, mas necessária, talvez, à completude do escritor enquanto ser consciente dessa realidade.

Os casais de amigos representados por Santeiro são exemplos dessa conturbação que não permite mais definir os limites do público e do privado, ou seja, do que está sendo encenado ficcionalmente para a reflexão do outro ou do que está sendo irônica e propositalmente mascarado para a exposição de uma intimidade fragilizada, comprometedora da suposta felicidade a dois e que já não corresponde à autenticidade da vida da maioria das pessoas. Ironizar essa condição por meio da representação me leva a crer na angustiante relação entre almas que se ferem, que se “rasgam” em busca de uma felicidade que, por ora, se esvai nos conflitos do cotidiano.

Ao falar para a jornalista e, conseqüentemente, para o seu público sobre o caso do amigo do Leme que fica de costas para a mulher quando está de “saco cheio” e comentar sobre o amigo teatrólogo de Minas Gerais, Santeiro expõe, na verdade, os problemas de sua própria vida com relação às suas frustrações amorosas de outrora. O fato de “haver um monte de diálogos assim, um de costas para o outro” (SANT'ANNA, 2009, p. 9) remete à impossibilidade do diálogo frente a frente, do diálogo mais próximo e sincero que permite resolver os conflitos. Consciente disso enquanto ator e condutor do seu próprio espetáculo é que ELE, Santeiro, pensa na suposta peça de seu amigo mineiro.

A austeridade no tratamento à companheira do amigo da peça remete, a meu ver, a todo o contexto que os envolve enquanto desconhecidos. Esbravejar, falar alto, de costas, de dentro do banheiro, revela a condição neurótica do sujeito que almeja, além de tirar proveito das ocasiões para satisfação de sua libido, distanciar-se sentimentalmente de seu parceiro. O não comprometimento com o que se diz é representado não somente pelo distanciamento físico como também pela violência discursiva. Essa maneira de discursar, por sua vez, apesar da precisa impositação de voz dada para cada fala, apresenta-se fragilizada em sua essência comunicativa, visto que não há, deveras, compreensão quanto ao que está sendo dito. O que predomina, de fato, são as falas maliciosas, ambíguas e de pouca importância para o contexto da entrevista pretendida.

A exposição voluntária de Santeiro quanto à sua própria vida íntima, somada à confusão que faz ao expor as falas das personagens que representa (enquanto atores na peça de seu amigo) faz do texto fragmentado um produto necessário à perpetuação da escritura cênica. Assim, ao fazer do apartamento do escritor um espaço cênico, Sant'Anna consegue fundir, numa só ocasião, a escritura ficcional e a representação dessa mesma escritura, ou seja, por meio de um palco imaginário ele é capaz de dar conta da evolução discursiva na qual se arrisca, tornando o espaço ambíguo e cada ação mais um motivo de difícil distinção entre texto e representação, entre realidade e ficção.

A pretensão de Sant'Anna de querer comunicar tudo por meio da encenação pode ser repudiante do ponto de vista de um ou outro leitor-espectador, no entanto, penso que tal estratégia consiste justamente no fato de querer desestabilizar o sujeito que tende a se acomodar em sua “zona de conforto”. Com isso, acaba fazendo com que o mesmo salte involuntariamente das palavras para as imagens, ou ainda do papel para as inúmeras possibilidades no palco e, conseqüentemente, organize suas próprias imagens mentais; estas, por sua vez, são formadas com mais precisão à medida que se aproximam também da ideia de *performance*.

A fusão criativa entre o texto e o palco, ainda que neste caso o último seja apenas imaginário, pode até parecer complexa aos olhos de muitos, porém para Sant'Anna isso parece não se constituir um problema e sim condição *sine qua non*. Sobre essa passagem das ações do papel para o palco, Patrice Pavis (2010) também escreve apelando para a teoria performática do texto. Assim, ao indagar, já no final de seu livro, sobre o futuro da encenação, ele pondera:

Pois não somente a performance (a representação) é uma ação performática, como também o texto é uma performance, uma produção através de um ato de leitura. O texto dramático, com efeito, como, aliás, qualquer texto ficcional e qualquer texto “real”, ao aceitar as ambigüidades continua aparentemente o mesmo, porém, sua leitura muda a cada vez, tanto individual quanto coletivamente. Não nos banhamos jamais duas vezes no mesmo rio, nem no mesmo texto. O texto dramático, como qualquer performance, não se constitui senão por uma ação performática: a leitura e, com mais razão, uma nova encenação (PAVIS, 2010, p. 398).

Ainda que o texto de Sant'Anna não seja considerado inteiramente um texto dramático, e do meu ponto de vista verdadeiramente não o é, ele também se constitui numa produção teatral pelo ato de leitura a ser considerado a partir do inverso, ou seja, que parte do palco para o papel, pois assim como um texto qualquer, escrito dentro dos parâmetros da dramaturgia, constitui-se um texto base para a encenação. Neste caso, a ideia de representação no palco dá a ele um novo estatuto, possibilitando que o dramático ficcional se junte a um gênero

literário convencional, como por exemplo, o romance, para se conservar por meio dos diálogos e monólogos. Dessa forma, o que escrever ou o que encenar depende muito do modo de enunciação escolhido para o desdobramento do papel de cada personagem participante do texto/palco, fazendo assim com que o mesmo seja, aproveitando alguns termos usados por Pavis, “performatizado”, e a *performance*, “textualizada”.

4.2 CRIAÇÃO ARTÍSTICA: A LIBERDADE DE REPRESENTAR E DE SER REPRESENTADO

Nesse contexto de performatização do texto literário será conveniente prosseguir com a análise crítica do livro *A tragédia brasileira* (2005) a partir de algumas falas interessantes, que se destacam por seu caráter de engajamento artístico e social. No cerimonial, a figura da morte está negativamente associada à imagem do negro que aparece no terreno baldio. Porém, sendo ela a protagonista do evento, ou seja, a que desencadeia todo o processo narrativo a partir do atropelamento, assim como ele, pode também não passar, como pressupõe a Menina de Óculos “de um espírito ou projeção fantasmagórica que se manifesta no cenário da representação” (SANT’ANNA, 2005, p. 70). Essa condição espectral lançada como possibilidade de reflexão eleva a discussão entre as personagens a um patamar metafísico em que o desejo do Poeta, no caso o de Roberto, se extinguiria com sua morte prematura. Mediante essa possibilidade, a fala da 3ª Menina desponta como um feixe de luz refratado em seu prisma de cristal:

3ª Menina (autoconfiante e também provocadora): – Mas a força de um desejo assim tão absoluto talvez possa pairar para sempre, numa espécie de limbo cósmico, à espera de novamente manifestar-se. Algo assim como uma estrela que parece apagada e extinta, mas cuja luz, subitamente, surge diante de nós de forma cintilante (SANT’ANNA, 2005, p. 70).

Como um instante que não se pode agarrar, a não ser, como já afirmara a 1ª Menina, em fotografias ou livros ou quadros, está a Poesia. Mesmo na tragédia, representada no texto de Sant’Anna pela figura de Jacira, ela desponta em cena como possibilidade e vontade de representação no mundo. Há também nisso uma espécie de resignação, pois o caráter dionisíaco, cortejado ao longo do texto, vez ou outra cede espaço para reflexões mais apolíneas. Para Friedrich Nietzsche, por exemplo, “o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações” (NIETZSCHE, 2007, p. 24). Segundo o filósofo, Apolo e Dionísio representam para os gregos a arte em sua legítima

contraposição, tanto quanto às suas origens como objetivos. Como impulsos contraditórios, esse dois aspectos caminhariam lado a lado, e, na composição dos universos artísticos, continuariam separados entre si, de um lado o sonho e de outro a embriaguez, ou seja, estariam em busca de uma coerência para a consolidação dos mistérios da criação poética.

Essa mescla dos conceitos apolíneo e dionisíaco me faz pensar no emaranhado artístico que compõe o texto em análise. Conceitualmente, penso que *A tragédia brasileira* (2005), apresentada pelo autor como um romance-teatro, encerra em si essa duplicidade criativa e exige, portanto, um leitor-espectador apropriado. Este, consciente que está diante de uma obra de arte inovadora, deve procurar compreendê-la em sua totalidade formal e empírica. Reconhecer as personagens como figuras vivas na imaginação contribui, portanto, para com a razão do espetáculo não encenado. Ao estudar a origem da tragédia e a significação do coro trágico, Nietzsche afirma, após alguns questionamentos, que “o espectador sem espetáculo é um conceito absurdo” (NIETZSCHE, 2007, p. 24); e, de fato, isso também se confirma neste estudo, pois mesmo sabendo de antemão que o livro de Sérgio Sant’Anna carece de uma representação no palco, há uma espécie de consolo metafísico, exposto pelo filósofo, capaz de unir o Estado e a sociedade, ou seja, amenizar o abismo que existe entre um homem e outro, dando lugar, segundo ele, a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza. Sobre isso, escreve ainda mais:

O consolo metafísico – com que, como já indiquei aqui, toda a verdadeira tragédia nos deixa – de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer, indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos (NIETZSCHE, 2007, p. 52).

Dessa mesma forma, a instabilidade narrativa e a aparente eventualidade dos acontecimentos no texto de Sant’Anna ajudam a compor esse “coro de seres naturais”. Fazer a vida valer a pena, apesar das mudanças das aparências fenomenais, apontadas por Nietzsche, seria o princípio de todos os tipos de liberdade. Entre eles, estaria a liberdade artística de criação, a liberdade de representar e a de ser representado. Ainda segundo o filósofo alemão, somente a arte aproximaria, como uma feiticeira da salvação e da cura, do supremo perigo da vontade, pois “só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o *sublime*, enquanto domesticação artística do horrível, e o *cômico*, enquanto descarga artística da náusea do absurdo” (NIETZSCHE, 2007, p. 53).

Esse otimismo perante a vida e sua representação pela arte pressupõe, metaforicamente dizendo, a Poesia (Jacira) e o Poeta (Roberto). Dessa maneira, a criatividade do autor frente à materialização da beleza em sua obra é que faz a diferença e a enaltece. Para o espectador da tragédia que capta em Jacira uma luz, ou seja, a luz de uma nova estrela que surge no palco, torna-se imprescindível avaliar o poder reflexivo que emana das falas das personagens em relação à protagonista. Em busca do sublime, entre a vida e a morte, está a poesia como consolo e redenção dos que a ela se entregam. Para a confirmação dessa preocupação meta-literária, cito o seguinte trecho:

Professor (pensativo): – Como a Poesia, então, cujas ondas perdidas no espaço já preexistem ao Poeta, cuja função não é mais do que sintonizá-las. Como um solitário astrônomo em seu observatório, que de repente capta a luz de uma nova estrela.

3ª Menina (ainda arrogante): – Não se poderia dizer de outro modo? Que é a menina-estrela (*ironicamente*), a “musa”, lá em cima, quem subitamente dá a luz ao Poeta e, conseqüentemente, ao seu sonho e ao seu desejo, que se dirige a ela própria, a menina...

Menina de Óculos: – O Poeta, então, não seria criador, mas criatura. E o seu desejo nunca chega a satisfazer-se, como a Poesia que não pode realizar-se, a não ser, talvez...

Menina Bonita (depressa e excitada): – Com a morte!

Professor (mal disfarçando a excitação): Ele disse isso, o Autor?

Menina de Óculos (consultando seus apontamentos): – Sim, ele disse. Disse também que, ao escrevê-la, o Poeta mata a Poesia, como o ar ou a luz que de repente se extinguíssem pelo desejo de aprisioná-los.

Professor (ansioso): – E o que mais ele disse? (SANT’ANNA, 2005, pp. 70-71).

Como vimos, ainda que a preocupação com o que o autor disse ou tem a dizer seja norteadora das reflexões, o texto excede essa característica, um tanto ingênua por parte das personagens, por sua própria composição criativa. Ironicamente, como num jogo de espelhos, o autor “avalia” sua obra pelo viés da percepção de suas próprias criaturas ficcionais. Ainda que o texto de Sérgio Sant’Anna seja considerado apenas um texto literário de caráter dramático, condiz muito com a percepção que alguns estudiosos, em geral, apresentam sobre a arte da representação. Para Walter Benjamin (1994), ao tentar responder à questão “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”, que também dá título a seu texto, pondera sobre a condição do público e da arte teatral em sua composição geral:

Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando a obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles têm que tomar posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista mímico, que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo (BENJAMIN, 1996, p. 79).

Avaliando essa citação, ainda que num contexto específico de leitura, podemos transportá-la para a análise do trecho que se segue ao término da discussão sobre a Poesia. No segundo espaço, o do Autor-Diretor, a entrevista toma novos rumos: estende-se para discussões de caráter político e religioso. As três meninas que encenavam com o Professor (o duplo de Roberto), passam então a encenar criticamente com o autor do texto e condutor de seu próprio espetáculo. Em sua arrogância profissional, o Autor-Diretor introduz à cena a afirmação de que a política não tem a menor importância. No entanto, como exigentes espectadoras teatrais, contornando a situação constrangedora mediante o fato de ele não receber ninguém para discutir seu trabalho, elas o interrogam sobre o que então teria importância. Ao que ele responde, displicentemente: “– A Religião, talvez. Porque trata essencialmente da morte” (SANT’ANNA, 2005, p. 72).

Essa afirmação retoma o tema da morte como espectro que insiste em permear o palco e a narrativa ficcionais. Ligado a ela, está o fato de a vida ser conduzida pela religião em favor de um controle político e social acentuado. Dramática e filosoficamente, essas personagens dialogam como se estivessem no lugar dos espectadores. Como afirma Benjamin, são “exigentes” e “interessadas” nos mais diversos assuntos, porém, nem por isso são superficiais em suas reflexões. Como projeções ficcionais dos espectadores reais, as meninas insinuam a presença de um teatro ainda vinculado ao social. O espetáculo em si corrobora para com essa necessidade do público, ou seja, apropriando-me de um termo cunhado no texto de Benjamin, é o espetáculo que parte do “teatro literalizado”. Em tese, os espectadores são capazes de interferir, ainda que inconscientemente e a longo prazo, nas escolhas temáticas de futuras peças. Como se levados por ondas sensacionalistas, como por exemplo, as discussões que engajam as temáticas do sexismo, do homossexualismo, do feminismo, entre outras, saem sedentos em buscas de respostas convincentes para seus conflitos, mesmo que sejam elas de um falso caráter religioso e tradicionalmente contraditórias.

Nesse contexto de representação, as repostas para as angústias individuais são encontradas, quase sempre, e a partir do texto, dentro do próprio indivíduo ao refletir sobre a sua

condição. Como se observa no trecho transcrito a seguir, a satisfação vem com aquilo que se quer ouvir do outro. Quando o Autor-Diretor revela seu posicionamento sobre a religião, as meninas concluem sobre a morte:

Menina de Óculos (tomando notas): – A única realidade.

Autor-Diretor: – Perfeito!

Menina de Óculos: – Mas a Igreja não tem se preocupado, nos tempos mais recentes, com problemas da Sociedade?

Autor-Diretor: – Trata-se, no fundo, de uma deturpação utilitária. Os seguidores de Cristo foram serenos e felizes porque viveram num plano de castidade, pobreza e Morte.

3ª Menina: – “Castidade” não é uma expressão forte demais para a sua peça?

Autor-Diretor: – Não, pelo contrário. A grande sensualidade é a não consumação do “Ato”.

3ª Menina sorri, satisfeita com a resposta.

Menina Bonita (subitamente iluminada): – Ah, entendi. Como a Poesia.

Autor-Diretor: – Sim, muito bem. Como a Poesia (SANT’ANNA, 2005, p. 72-73).

Tendo o privilégio da “estética teatral” à sua disposição, o Autor-Diretor inova sua peça incluindo nela a entrevista consigo mesmo. Expressando sua opinião sobre a Igreja, induz ao caráter contemplativo, platônico, do ato sexual; com isso, contraditoriamente, mostra-se a si mesmo como personagem envolta numa atmosfera de sensualidade, propícia à satisfação de seus próprios caprichos luxuriosos. Além do mais, atende de forma plena às expectativas de suas interlocutoras, pois essas também encontram o que realmente procuram.

Como se quisesse unir a teoria à prática, o Autor-Diretor usa astuciosamente da dialética teatralizada para provocar nas garotas um sentimento de prazer. Se é que essa prática leva à aprendizagem de algum conceito ou moral, aguça também a curiosidade das meninas em relação a outros assuntos. Deixando de lado as discussões sobre religião e política, passam a averiguações sobre o amor, o sexo e a morte. A primeira indagação parte da Menina de Óculos, a que assume com mais propriedade o papel de entrevistadora:

Menina de Óculos (bem séria): – E o amor, como é que fica? A vontade de um corpo estar no outro?

Autor-Diretor: – Já o experimentei muitas vezes. O sexo é mais uma tentativa do ser humano de fundir-se com o todo. Um instante entre a vida mais plena e a morte. (*Sonbador:*) Um ligeiro frêmito, que logo passa.

Menina Bonita: – E o homossexualismo?

Autor-Diretor: – Pode ser belo, quando casto (SANT’ANNA, 2005, p. 73).

A visão do Autor-Diretor, a de que o sexo é somente mais uma das inúmeras tentativas do ser humano de fundir-se com o todo, revela sua própria frustração mediante a existência e a busca da satisfação sexual. Ao prolongar sua fala dizendo que o sexo não passa de

um instante entre a vida mais plena e a morte, denuncia o mal-estar que se apodera de muitos indivíduos frente aos prazeres e desprazeres da vida civilizada. O fato de ter experimentado o amor em diversos corpos não significa ter chegado à sua plenitude, pois assim como afirma, tudo não passa de um frêmito momentâneo. A voz que fala racionalmente, na verdade, fala por experiência após ter se entregado à vida instintual. Quando *Eros* e *Tanatus* impulsionam o sujeito à realização de ações que se contradizem, ainda que a busca da satisfação de amar e ser amado seja o foco, os resultados podem não levar à felicidade. Entretanto, como pondera Freud (1996), o amor sexual é o que proporciona ao indivíduo a “mais intensa experiência de uma transbordante sensação de prazer” (FREUD, 1996, p. 89), fornecendo a ele um modelo para a busca da felicidade. Nessa busca, a satisfação dos apetites sexuais não leva à emancipação do eu, pois assim como afirma Giddens (1993, p. 214), “a sexualidade ficou aprisionada no interior de uma busca por autoidentidade que a própria atividade sexual só pode satisfazer momentaneamente”.

Querendo polemizar as discussões, a Menina Bonita faz uma indagação sobre o homossexualismo, no entanto, mediante a resposta clara e precisa do Autor-Diretor, muda-se imediata e astuciosamente de assunto; mudança essa que surpreende o entrevistado, pois, intencionalmente, as meninas prosseguem com questões da mesma ordem, ou seja, com questionamentos cujo intuito é o de bisbilhotar sua vida íntima e profissional. Fazendo alusão ao Marquês de Sade (1740-1814), querem esclarecimentos sobre o seu comportamento em relação às atrizes que coordena:

Menina de Óculos: – Uma pergunta meio paralela: o que me diz de Sade?

Autor-Diretor: – Ora, o Marquês era um porco.

3ª Menina (quase imperceptivelmente irônica): – E os rumores... com as meninas? Com as atrizes, quero dizer.

Autor-Diretor (lisonjeado): – Rumores, você sabe, nunca chegam aos ouvidos do interessado.

3ª Menina: – Que você e elas teriam sempre um relacionamento... mais... íntimo.

Autor-Diretor (embora ainda lisonjeado): – Nada, são quase todas muito velhas para o que eu quero. Apenas peço que se dispam (*lançando um olhar dubio para as meninas*) e façam isso ou aquilo. Para ver se... servem. O andar, os gestos, o tamanho dos seios, a brancura da pele. É tudo muito profissional (SANT'ANNA, 2005, p. 73).

Assim, o diálogo tendencioso impera somente até o momento em que a Menina de Óculos, tentando mudar o rumo da entrevista, questiona sobre rumores de a peça que está sendo dirigida por ele não ser definitivamente acabada. A esse questionamento técnico, o mesmo tenta responder com profissionalismo, no entanto, deixando-se levar por sua excitação, espairose em suas próprias divagações:

Autor-Diretor (andando e gesticulando, excitado): – É bastante possível. Porque há sempre novas ideias, a utilização de várias “mídias”: filmes, holografias, cheiros, sons. (*Mais introspectivo, acalmando-se.*) Uma certa lassidão, a suave monotonia de uma sala de aula. Uma nesga de sol a penetrar pela janela, deixando ver, pairando, ínfimas partículas de poeira de giz. Uma gota de suor prestes a pingar do rosto de uma menina. (*Novamente empolgado.*) As visões e sensações de Roberto! E também do Negro. Ou talvez possamos estabelecer com o público um relacionamento despojado, quase telepático. Consultaremos especialistas, médiuns, o diabo.

Menina Bonita (assustada): – O diabo?

Autor-Diretor (entrando no jogo de assustá-la): – Era uma força de expressão, mas sabe-se lá? (SANT’ANNA, 2005, pp. 73-74).

Como podemos perceber por meio desse trecho, o Autor-Diretor do espetáculo imaginário demonstra possuir certo conhecimento sobre a encenação contemporânea. Na peça que dirige com engenhosidade, somente o arranjo espacial não é suficiente para encenar a história que está sendo contada. Como se apresentando um cerimonial ao vivo, o apelo para ações mais performáticas condiz exatamente com a ideia de uma não-encenação, da qual trata Patrice Pavis (2010). Na ocasião descrita, ao deixar o texto para segundo plano, o Autor-Diretor quer “pôr em jogo” o texto que escrevera para o palco. No seu espetáculo, ao intentar fazer uso de diferentes mídias, quer, propositadamente, elevar o espectador à condição de coparticipante da arte teatral, ou seja, por meio da própria dramaturgia do ator, participar “interagindo” com as personagens. Sobre esse tipo de encenação, Pavis esclarece que se trata mais especificamente de um *showing doing* com a intenção de mostrar o que um indivíduo ou grupo faz para atrair o espectador. “Querer mostrar indica que a ação não tem objetivo apenas utilitário (“performar” uma cerimônia, um ritual), mas que é ficcional e estética, estando à procura do belo” (PAVIS, 2010, p. 7).

Provido de um novo olhar dramático, o Autor-Diretor conduz o espetáculo sob inumeráveis críticas. Sendo acusado de voltar-se unicamente para o seu próprio universo, ele enfrenta a situação firmando conceitos de um paradigma estético que muitos ainda não enxergam: o de fazer com que a beleza existente na obra, sendo representada com o máximo de propriedade no palco, alcance o público, sensibilizando-o. Ao ser interrogado sobre esse “problema”, responde com muita convicção:

Autor-Diretor: – De qualquer modo, se for um defeito, não pretendo corrigi-lo, mas exacerbá-lo. Mais uma volta no parafuso. A junção do micro e do macrocosmo. A todos os atos e pensamentos humanos, uma correspondência cósmica. Aliás, não tinha pensado nisso até este instante. Às vezes me parece que as palavras me precedem. Como um ditado vindo de outras paragens. É algo de vivo, compreende? (SANT’ANNA, 2005, p. 74).

Essa vivacidade espetacular almejada pelo Autor-Diretor confere com a hipótese de alguns textos não dramáticos ou até mesmo dramáticos serem de difícil encenação. A análise do romance-teatro de Sant'Anna como um espetáculo imaginário leva-me a crer que, de fato, a percepção dessa obra dramática ou quase toda dramática enquanto texto a ser encenado está, em partes, mais para a satisfação visual que se prolonga pelo poder da ilusão dialógica do que propriamente para a simples espetacularização das temáticas. Dessa maneira, a estratégia narrativa utilizada pelo autor desperta no leitor-espectador a curiosidade sobre o prolongamento da história narrada como se ela estivesse sendo contada no palco. Sobre a hipótese da não-encenação literal de algumas partes do texto literário, Patrice Pavis também afirma:

A não-encenação frequentemente é a estratégia escolhida para textos não dramáticos, destinados normalmente à leitura e que não aguardam o suporte ou o complemento de uma encenação. Ela quase se impõe, de tal maneira esses textos se revestem de riqueza inesgotável e têm a necessidade de maior concentração, em todos os sentidos do termo (PAVIS, 2010, p. 30).

Assim, essa necessidade de concentração sugerida por Pavis se aproxima do caráter paradoxal que encerra a entrevista entre o Autor-Diretor e as meninas. Possuindo o texto de Sant'Anna um caráter híbrido de representação, além do trabalho literário, expõe um imaginário visual capaz até mesmo de transplantar a realidade do texto para a realidade imaginária do palco por meio de uma alusão a diferentes signos, destacando assim, por exemplo, seus elementos sonoros, abstratos e metateatrais. Como pondera Tadeusz Kowzan (1977, p. 61), “na representação teatral tudo é signo”. E, para completar, mais adiante,

O espetáculo emprega tanto a palavra como sistemas de significação não linguísticos. Recorre tanto a signos auditivos quanto a visuais. Aproveita os sistemas de signos destinados à comunicação entre os homens e os criados pela necessidade da atividade artística. Utiliza signos retirados de todas as partes: da natureza, da vida social, dos diferentes ofícios e de todos os terrenos da arte (KOWZAN, 1977, p. 62).

Para a conclusão do Segundo Ato, nada mais mórbido que a leitura de uma carta de despedida de Roberto, escrita em um pergaminho e lida por um arauto ao toque de um clarim. Suas angústias existenciais e conclusões sobre a vida não passam, na verdade, de uma tentativa frustrada de lidar com a Poesia, pois como ele mesmo pondera, ao querer transfigurar a vida em beleza por meio das palavras chega apenas a um “fracasso absoluto” (SANT'ANNA, 2005, p. 75). Por acaso, esse fracasso o leva, enquanto Artista, à criação do cenário da história de Jacira com todas as personagens que dele fazem parte. Como justificativa, no final da carta ele acrescenta sobre o seu processo de criação:

Se não posso afirmar, orgulhosamente, que fui eu quem os dispôs ali, no cenário, é porque toda obra no Universo já se acha antecipadamente inscrita. Mas cabe ao artista sintonizá-la e cumpri-la. E, sendo eu o Artista, esta terá sido a minha obra magma, a que só falta uma pincelada de acabamento. Como quem, depois de um sufocante mormaço, busca a aragem de uma noite chuvosa, atravessarei agora o ínfimo limite que dela, Jacira, me separa. Roberto.
Escuta-se um tiro, escuridão, final do 2º Ato (SANT'ANNA, 2005, p. 76).

4.3 AGRURAS DE UM AUTOR-DIRETOR

É com aspereza e muitos dissabores que entre o Segundo e Terceiro atos de *A tragédia brasileira* (2005) são publicadas as dificuldades do Autor-Diretor mediante sua própria criação. Dividida em três tópicos, essa parte corresponde às inquietações de quem conduz e ao mesmo tempo participa do espetáculo imaginário. Vergonha e culpa são os sentimentos que o acompanham durante a concretização de seu trabalho, pois ele “sente na própria carne o que cria e sua válvula de escape é concretizar o trabalho, libertando-se dele” (SANT'ANNA, 2005, p. 79).

Enquanto personagem de seu próprio espetáculo, o Autor-Diretor tem sua vida exposta em confluência à obra que escreve. Vivendo sozinho em um modesto apartamento situado no topo de um edifício em Botafogo, ele possui tendências ao desamparo, à depressão e à morte. Assim como Roberto, porém em outras circunstâncias, sua frustração amorosa provém de três casamentos desfeitos. Além do mais, ele sofre demasiadamente com sua impotência criativa, tomada como definitiva e irreversível. Se, por um lado, persiste nele a impotência criativa, por outro, há a forte lembrança de espetáculos dirigidos anteriormente.

Ao chegar à sua casa após um dia de trabalho, tentando fugir de implicações que comprometeriam sua criatividade, o Autor-Diretor se depara com a única coisa exposta nas paredes: “uma foto ampliada de uma antiga representação dirigida por ele e que vai se esmaecendo com o tempo” (SANT'ANNA, 2005, p. 81). Ao ver essa foto, o pensamento do Autor-Diretor remonta à lembrança de que “o teatro é uma coisa passageira que tem de ser tão boa que permaneça para sempre na memória das pessoas” (SANT'ANNA, 2005, p. 81). Lembra-se também de que todas essas pessoas, espectadores de hoje, não serão os mesmos espectadores do futuro, pois a morte será responsável por encerrar tudo o que presenciam. Aliás, como pondera Lehmann (2007, p. 331), “O corpo do teatro é sempre da morte”. Para ele,

O teatro teve início quando um indivíduo se desligou do coletivo e fez algo notável de si mesmo: o impulsionador, que fantasia seu corpo, talvez expondo um corpo especialmente belo e forte, e relata atos heroicos (próprios); ou o corajoso, que ousa sair da coletividade protetora e adentrar um *outro espaço*, além e diante do grupo. Esse outro âmbito permanece estranho e inquietante, de modo que o palco conserva algo do Hades: nele perambulam espíritos. [...] O palco é um outro mundo, com um – ou nenhum – tempo próprio, e permanece ligado a ele um fator de medo inconsciente de dirigir um olhar proibido e voyeurístico ao reino dos mortos (LEHMANN, 2007, p. 331).

Tendo previsto isso, ele decide “se transformar de simples Diretor em Autor-Diretor” (SANT’ANNA, 2005, p. 81). Assim, persiste, em sua concepção angustiada, a ideia de que o texto escrito é o único capaz de eternizar aquilo que tem em mente. Ao se tornar um Autor-Diretor, “tenta escrever uma peça que se desdobre indefinidamente na cabeça das pessoas, embora, à medida que essa peça avança, ele tema cada vez mais que ela não seja encenável a não ser em sua própria cabeça” (SANT’ANNA, 2005, p. 81).

A experiência da materialidade da peça pretendida pelo Autor-Diretor não se dá totalmente por meio da encenação real dela. Muitas vezes, suas intenções são limitadas à imaginação das cenas, e estas são descritas a partir de suas experiências estéticas adquiridas ao longo do tempo, que podem não ser as mesmas pretendidas pelos espectadores. Para Patrice Pavis (2008a) o espectador é confrontado ao espetáculo quando percebe os materiais e as formas, sendo que estes se constituem signos que são traduzidos imediatamente em significados. Ao serem traduzidos, permitem que o espectador mergulhe na experiência estética e no acontecimento material por meio, por exemplo, da presença e corporalidade do ator, pelo som de sua voz, pela música, pela cor e pelo ritmo. Assim sendo, o que dizer de um espetáculo que se passaria apenas na cabeça das pessoas, correndo o risco de ficar dentro de uma única cabeça, a do próprio autor? Para esse questionamento, encontrei uma possível “resposta” na obra de Pirandello, dada pelo Doutor Hinkfuss em *Esta noite se representa de improviso* (1999):

Se uma obra de arte sobrevive, é só porque ainda podemos removê-la da fixidez de sua forma; fundir essa sua forma dentro de nós em movimento vital; e a vida, então, somos nós que lha damos; a cada tempo diversa, e variando de um para o outro de nós; muitas vidas, e não uma só; como se pode deduzir das contínuas discussões que se fazem a respeito e que nascem do não querer acreditar justamente nisso – que somos nós que damos essa vida, e que de fato não é possível que a vida que eu dou seja igual àquela dada por um outro (PIRANDELLO, 1999, p. 248).

Em resposta a uma provável pergunta do espectador, sobre a possibilidade de a vida não ser um componente obrigatório da arte, o mesmo Doutor Hinkfuss complementa:

E bem por isso a arte é o reino da criação acabada, enquanto lá onde a vida está, como deve estar, em uma infinitamente diversa e continuamente mutável formação. [...] A arte vinga em certo sentido a vida, porque a sua própria vida é verdadeira criação na medida em que está liberta do tempo, do acaso e dos obstáculos, sem nenhum outro fim senão ela em si mesma (PIRANDELLO, 1999, p. 249).

Assim, a semiótica do texto de Sant'Anna, ao mesmo tempo em que cativa, é também perturbadora. O funcionamento do romance-teatro como espetáculo imaginário se aproxima muito mais da subjetividade e/ou materialidade literária à medida que procura exprimir o fazer teatral por meio dos signos abstratos, ou seja, quase sempre a apreciação espetacular do leitor parte da ideia de espetáculo que ele acumula empiricamente, transferindo para seu palco interior tudo o que lhe permite atribuir um sentido à narrativa. Sendo assim, o texto metateatral, que explora o ponto de vista do Autor-Diretor, não impede que as lacunas de sentido fiquem incompletas, mas contribui para que as cenas sejam lidas e imaginadas de forma autônoma, e, se, de acordo com Pavis (2008a), no espetáculo real o texto e a representação não são mais concebidos em uma relação causal, “mas como dois conjuntos relativamente independentes que não se encontram sempre e necessariamente pelo prazer da ilustração, da redundância e do comentário” (PAVIS, 2008a, p. 18), a análise do texto em estudo pode ser feita também levando em consideração suas características narratológicas sem que exclua as características teatrais nele presentes. Ainda que ficcionalmente, essas características levam à compreensão da estética que se encontra na cabeça do autor ou do Autor-Diretor enquanto propositor direto do espetáculo lido, mas não encenado.

Fazendo menção ao título do primeiro tópico da parte em análise, “A torre de Marfim”, o Autor-Diretor é o profissional do teatro que se prende às suas próprias convicções teatrais. Deixando de lado a postura de diretor convencional, ele quer chegar ao que chama de *Cena Xis*. Mas, afinal, que cena seria essa?

Entre suas frustrações amorosas destaca-se um relacionamento esporádico com uma vizinha para satisfação da fome sexual que o constitui enquanto sujeito macho e livre. Sendo a amante uma senhora casada, a traição é acompanhada de pequenas perversões capazes de evidenciar não somente a violência contra o outro e contra seus próprios corpos, como também a violência contra o sentimento mais nobre que poderia advir de um relacionamento: o sentimento amoroso. Assim, seus encontros ocasionais com a vizinha traz à tona a autoconsciência de que a relação deles não passa de uma relação apressada e incompleta, e, que, além de violentarem o corpo, violentam também a alma. Um dia, após uma rápida ligação voluptuosa com essa mulher “desconhecida”, ele dirige a palavra a ela e desabafa insatisfeito:

– Sou um homem de quarenta e seis anos, gasto e cansado. Bebi e fumei demais durante a minha vida, enquanto todos na cidade estão falando em saúde da mente e do corpo e fazendo ginástica. Gosto de dias cinzentos e chuvosos, ainda que na rua haja milhares de pobres sentindo frio. Por coerência comigo mesmo, não posso nem me considerar politicamente revolucionário. Entediei-me sexualmente depois de tanto ter trepado e de ver, nas coxias dos teatros, todas aquelas atrizes andando nuas de um lado para outro no meio de um monte de veados. Sou um cara triste e sozinho, não tenho o menor respeito por mim mesmo e pelos outros, estou em vias de me tornar um velho filho-da-puta e devasso. Só me resta criar coisas bonitas, pois a beleza – a beleza maldita – me redime. Sou artista. Minhas obras são doentes e sofridas, mas não posso parar de fazê-las, porque para mim seria a morte (SANT’ANNA, 2005, p. 83).

A indiferença quanto aos outros, o tédio sexual, a tristeza, a solidão e o desejo devasso são características negativas que não impedem o Autor-Diretor de criar “coisas bonitas”. Para ele, “performar” o belo resume-se numa tarefa de incompletude estética capaz de tornar incômoda qualquer presença indesejável no palco a ser dirigido. Dessa forma, tanto em sua vida real quanto na ficção, quaisquer situações que impeçam ou comprometam seus objetivos são descartadas astuciosamente. Além disso, essas características são acompanhadas de um comportamento malévolo e paradoxal, totalmente desprovido de ingenuidade ou compaixão.

Em certa ocasião, em sua “torre de marfim”, e mediante a imagem da mulher que não ama, o Autor-Diretor compõe mentalmente o seu próprio monólogo. Carregado de subjetividade, descreve o ato de compor e dirigir uma peça, comparando-o a um quadro. O caráter representativo da peça que almeja efetivar apresenta assim um tom simbólico e musical, sendo capaz de evocar o mundo de maneira alusiva e poética. O trecho seguinte aproxima-se, de forma metaliterária, das intenções do Autor-Diretor quanto à busca da *Cena Xis*:

“Julgo que não sou propriamente um autor ou diretor de teatro, mas antes um pintor com características bem especiais, pois apenas sintonizo – e às vezes fabrico – atmosferas, para depois transpô-las ou não para o palco, na forma de um quadro em ligeiro movimento como um presépio mecânico, numa cena belamente monótona e silenciosa.

“Quadros que são passíveis de nos mostrar não apenas o interior entre as paredes deste palco ou sala, mas que nos transportam até imagens, movimentos, sons e mesmo cheiros que se encontram muito além de tal cenário, dentro de nós ou mesmo fora (SANT’ANNA, 2005, p. 87).

Fabricar atmosferas para depois transpô-las ou não para o palco condiz exatamente com o todo do romance-teatro de Sérgio Sant’Anna. A história de Jacira e de Roberto não encenada pode servir de uma estratégia do autor para firmar a ideia de que a leitura solitária da obra é autônoma e pode dispensar a encenação enquanto complemento. Entretanto, revestido de uma riqueza inesgotável, o texto pode de antemão servir tanto aos princípios estéticos literários quanto aos princípios estéticos teatrais. O quadro ou janela que se abre diante do leitor-

espectador reafirma tanto a importância do escritor literário quanto a importância do diretor teatral. Assim, a encenação enquanto objeto material de crítica torna-se inexistente, porém, existe o que podemos chamar de inscrição “virtual” do espetáculo no texto, sendo capaz de ponderar aspectos interessantes que permitem a reflexão sobre a fragilidade da encenação no correr do tempo.

Presentemente, por ser um texto híbrido, *A tragédia-brasileira* (2005) exige uma leitura literária, que se faz mais interpretativa, e uma leitura teatral, que se faz mais conceitual e/ou literal. Tendo isso em vista, a obra pode ser encarada como objeto de análise em todos os sentidos, desde a preocupação com o seu detalhamento estrutural até o estudo das concepções e percepções que advêm da sua capacidade de produzir significados por meio de sua visualidade. Essa condição se transplanta também para uma leitura polissêmica e sinestésica, combinando com o ponto de vista que o Autor-Diretor possui sobre o ato de representar e a recepção que se faz mediante o jogo cênico pretendido:

“Porém é através dessa janela sem cortina que chega até mim – e aos supostos espectadores – o negro da noite onde podemos inscrever tudo. Os sons, a auréola de luz, o clima dramático de uma cidade de que, deste ângulo, não podemos avistar mais do que as torres e os astros celestes que sobre elas pairam entre nuvens que agora se formam; mas, por algum sentido oculto, podemos captar, como um todo, as pulsações e os dramas desta cidade.
“Dramas que abrangem não só este momento presente em sua permanente transição mas também o passado e suas infindáveis histórias, como a de uma menina caída no asfalto de uma rua de bairro, igual a uma boneca de carne (SANT’ANNA, 2005, pp. 87-88).

Como se impondo uma doce violência interpretativa, uma pressão mais que amigável, o Autor-Diretor relembra a *Cena Xis*, ou seja, faz o leitor-espectador lembrar o episódio da morte de Jacira e, conseqüentemente, a compaixão envolta de erotismo por essa “boneca de carne”. A visão de encenação da morte da menina ressurge em meio à associação que o mesmo faz dela com sua amante. Em seu monólogo, após gozar de mais um momento de conjugação carnal, finalmente chega à sua verdadeira obra:

“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, p. 88).

Assim alcança o Autor-Diretor sua tão esperada *Cena Xis*. Apesar de sua preponderância artística, consegue redimir sua impotência criativa somente a partir do outro.

Guardando para si a imagem tão almejada, pensa em sair de sua Torre para jantar com o elenco num restaurante chinês. A imagem propiciada pela vizinha compõe o seu palco particular, e este, como ele mesmo afirma, é sem limites. Como se governado por uma ordem invisível, o pensamento do Autor-Diretor é o que coordena as imagens para futuras encenações. Sua prática espetacular, ainda que inconscientemente, é fabricada a partir do seu próprio real, pois, como pondera Pavis (2010, p. 174), “o ‘teatro’, para utilizar um termo genérico e neutro, pelo menos no Ocidente, é, de acordo com a concepção aristotélica, a única arte que utiliza o corpo e a voz do ser humano para fabricar uma ficção e imitar as ações humanas”.

“No restaurante chinês” é o título do segundo tópico de “Agruras de um Autor-Diretor”. Nesta parte, as personagens representam sujeitos “reais”, pois deixam por um tempo as “máscaras teatrais” que fazem deles atores e atrizes e assumem suas próprias personalidades. Acompanhados do Autor-Diretor para o jantar, são apenas pessoas comuns: Beatriz (a virgem morta), Frederico (o poeta pálido), Josiel (o negro), Madalena (a mãe de Roberto), Antônio Carlos (o motorista) e Sílvia (a menina de óculos). Aproveitando a ocasião, o Autor-Diretor faz uma incursão pelo palco interior que persiste em sua mente febril, e, maliciosamente, vai compondo em sua cabeça as histórias de vida de cada um dos atores presentes, analisando seus perfis físicos, orientações sexuais e suas características comportamentais para melhor adequá-los aos papéis de sua peça.

Durante o jantar, o Autor-Diretor também faz uma crítica à influência do orientalismo na cultura ocidental. Para ele, a influência oriental “deve vir na medida exata para tornar ainda mais caótica a nossa cultura suicida” (SANT’ANNA, 2005, p. 90). Ainda segundo o Autor-Diretor, no teatro, assim como no restaurante chinês, que possui por nome Flor de Lótus, tudo parte da falsidade, da simulação. Imitando o Maître, que recitara um trecho sobre o céu e a terra ao entrarem no restaurante, Josiel, o negro, levantou-se teatralmente para recitar os seguintes versos: *“É preciso o brilho da pérola falsa/ para que se ilumine o recôndito no ventre da ostra./ No teatro, se buscais a verdade, deveis mentir”* (SANT’ANNA, 2005, p. 90). Após Josiel fazer essa afirmação sobre a busca da verdade a partir da mentira e receber os merecidos aplausos, o Autor-Diretor prossegue com sua busca de ideias para as cenas. Entre suas divagações surgem reflexões e fantasias tanto sobre o elenco quanto sobre si mesmo. Como bonecos humanos, os atores constituem pares em sua mente; de forma astuciosa, ele cria para cada par uma relação de proximidade ou de afastamento, quase sempre voltada para aventuras e desejos sexuais não satisfeitos que, de certa forma, comprometeriam ou direcionariam as ideias para compor sua peça. Por fim, há o seguinte momento de lucidez:

O Autor-Diretor sentiu uma lucidez profunda quanto a seus atores estarem confundindo as coisas e teve o impulso de, amanhã, no próximo ensaio, misturar os atores e seus papéis, de modo que de repente eles se sentissem desamparados. Mas seria a partir desse desamparo que se abriria para eles todos uma nova percepção do “outro”, do espetáculo e dos personagens e, por que não dizer, da própria realidade. Não se tratava de frescuras como “distanciamento”, de Brecht, Diderot, ou mesmo Kantor; tratava-se, sim, de algo maior, como o “despertar” provocado pela vibração de um gongo chinês (SANT’ANNA, 2005, p. 95).

Essa relação nada harmoniosa que leva ao desamparo dos atores pela troca de papéis na tentativa de perceber o “outro”, de perceber o espetáculo, as personagens e a própria realidade, pode, por exemplo, ser fruto da ideia de que para representar algo ou alguém um sujeito precisa tomar primeiramente a consciência de si mesmo para depois posicionar-se no lugar do outro. Na realidade, esse jogo de identidades pensado pelo Autor-Diretor contribui para que se instale nas mentes dos atores um espaço maior de liberdade que, ao atuarem, colaborem também para que a interpretação dos espectadores possua mais legibilidade quanto às emoções a serem afloradas. De fato, ao fazer um estudo do trabalho do ator abordando uma teoria das emoções, Pavis (2008a) ressalta que a análise do espetáculo deveria começar pela descrição do ator, o elemento mais difícil de ser captado, pois, segundo ele, este estaria no centro da encenação e é o único sujeito que tende a chamar o resto da representação para si. No entanto, ao abordar sobre a representação mimética dos sentimentos como apenas um dos aspectos a ser observado entre tantos outros, Pavis vai além da concepção do Autor-Diretor ao considerar que “o ator-dançarino se caracteriza por suas sensações cinestésicas, sua consciência do eixo e do peso do corpo, do esquema corporal, do lugar de seus parceiros no espaço-tempo” (PAVIS, 2008a, p. 49). Para o estudioso, esses parâmetros não teriam, por outro lado, a fragilidade das emoções e que se poderia mais facilmente revelar. Sobre isso, ele faz a seguinte ressalva:

No teatro, as emoções dos atores não têm de ser reais ou vividas; elas devem ser antes de tudo visíveis, legíveis e conformes a convenções de representação dos sentimentos. [...] No teatro, as emoções são sempre manifestas graças a uma retórica do corpo e dos gestos nos quais a expressão emocional é sistematizada, ou mesmo codificada. Quanto mais as emoções são traduzidas em atitudes ou ações físicas, mais elas se liberam das sutilezas psicológicas do indizível e da sugestão (PAVIS, 2008a, p. 50)

Talvez não seja exatamente essa a compreensão do Autor-Diretor, visto que para ele não existem apenas convenções de representação dos sentimentos, mas o “despertar” para algo maior. Como mais uma personagem, ele vive o teatro como se o confundisse com sua própria realidade. Essa condição o faz se aproximar, por exemplo, de Sílvia, a menina de óculos, a qual ele chama de “A Fêmea Misteriosa”, título do terceiro tópico de suas inúmeras agruras.

Ao levar a menina de óculos para casa, o Autor-Diretor fica com a sensação de que caíra numa armadilha, invertendo assim suas intenções. Prevendo sua impotência sexual, ao som de Keith Jarret, refugia-se alucinadamente na bebida e na maconha. Sentindo-se um brinquedo nas mãos da garota, lembra-se o tempo todo do cinismo da cara do Maître no restaurante chinês. Por fim, sua insegurança torna inacessível “o pórtico negro e vermelho da fêmea, a Fêmea Misteriosa” (SANT’ANNA, 2005, p. 100). Frustrado, faz uma crítica ferrenha ao pianista norte-americano:

– O problema de Keith Jarret é que há nele uma espécie de virtuosismo e concessões melódicas, discursivas demais para quem se pretende um inovador. Não existe meio-termo em Arte: ou se parte decididamente para a experimentação, ou se produz para um público, que não passa de uma cambada de imbecis (SANT’ANNA, 2005, p. 101).

Essa fala do Autor-diretor, condiz, na verdade, com o que acredito ser o ponto de vista do próprio Sérgio Sant’Anna, que aproveita a ocasião ficcional para expor implicitamente nas falas e explicitamente no todo do texto o seu processo de criação, que também é experimental. Sobre essa característica, Pellegrini (1999, p. 26) afirma que “o que tem sido apontado como marca no seu estilo é principalmente a preocupação com o desmontar os artifícios textuais, mostrando como ‘funciona um texto’, desvelando a máscara do realismo tradicional”. Produzindo para um público mais seletivo, sua literatura é imaginativa e misteriosa. Como pondera Pellegrini, para ele o mundo existe para ser transformado nos “mistérios gozosos” (expressão da própria autora) da literatura. Por outro lado, seu personagem mostra-se o tempo todo frustrado com a falta de criatividade e virtuosidade, visto que pune a si próprio ao falar de Keith Jarret; irado consigo mesmo, ele procura uma resposta que seja consciente, pois, como afirma, “*mesmo que as construções mais elaboradas ou assim ditas frias, ou da inteligência, haveriam que conter uma faiscante centelha que nos pusesse em ligação*” (SANT’ANNA, 2005, p. 101).

Em sua busca por algo maior ele se resume a um “coroa devasso, o voyeur fantasma, o hipnotizador de moçoilas, o fabricante de realidades, o encenador de visões, o etcétera e tal” (SANT’ANNA, 2005, p. 101) e, mediante a “indefectível pergunta” de Sílvia sobre o que ele achava dela como atriz, ele simplesmente responde que o problema dela é ser inexpugnável. Tal adjetivação a princípio entristece a garota, no entanto, ele explica que “inexpugnável” refere-se à vida real, ou seja, à capacidade de representar em cena o que ela não é na vida real. Tendo vencido o fantasma do Maître chinês, definitivamente colocado em sua mente-palco, ele passa a se sentir “como um rio que tivesse consciência do seu fluir, sem com isso, entretanto, deixar de ser um rio... e fluir” (SANT’ANNA, 2005, p. 103).

Finalmente, o que acontece em seu palco interior ele chama de “cena escondida”, resultando assim no último parágrafo da parte em que são descritas suas agruras: “Com as duas mãos livres, o Autor-Diretor pôde acender um cigarro, servir-se de mais um pouco de vodca e, sorrindo como um sábio chinês, deixou que o líquido e a energia represados dentro dele jorrassem, enquanto sua mente pairava acima do bem e do mal” (SANT’ANNA, 2005, p. 103).

4.4 “A CARICATURA DO CRÍTICO ENQUANTO VAMPIRO”

Pensar, como Martins, o narrador de *Um crime delicado* (1997), na condição do crítico de arte como vampiro é interessante pelo fato de que tal criatura, além de fantástica, se de fato existisse, pouco contribuiria para a vida prática das pessoas. Chevalier e Cheerbrant (2002) registram, de acordo com superstições de algumas regiões do mundo (Rússia, Polônia, Europa central, Grécia, entre outros) que o vampiro não passa de uma entidade já morta, que, à noite, sai do sepulcro para sugar o sangue das pessoas. Figurativamente, pode corresponder também ao indivíduo que enriquece às custas alheia ou até mesmo por meios ilícitos. Para sobreviver, portanto, o ente misterioso precisa tirar as substâncias de suas vítimas. Essa dialética vampiresca é também a que predomina ao longo do romance de Sérgio Sant’Anna. Martins e Inês, desde o momento que se encontram pela primeira vez, passam a uma espécie de perseguição recíproca. Ele, pelo desejo explícito de possuí-la; e ela, em seu mistério, talvez porque precisasse do outro; já que se deixara tornar uma escrava de Brancatti e sua arte.

Assim como o vampiro representa o insaciável apetite de viver, Martins também precisa da arte para sua completude e autoafirmação. Se ele não a produz por falta de dom, inspiração ou técnica, o mais fácil é reconhecer a glória ou apontar o fracasso dos outros. Se há uma inversão psíquica nessa condição devoradora, Martins propositadamente sabe retirar dela proveito. Sobre a instalação de Brancatti, por exemplo, ele afirma sarcasticamente:

Aos desavisados informo que à entrada da instalação itinerante de Vítório nunca se deixa de afixar cópias do material de imprensa sobre o *caso Inês*, com traduções para o Alemão, o inglês e o francês. Desses recortes, naturalmente, além dos retratos do artista e sua modelo, constam alguns deste crítico, inclusive a foto que o capturou no instante em que contemplava a pintura de Brancatti em *Os Divergentes*. E também a caricatura do crítico enquanto vampiro (SANT’ANNA, 1997, p. 131).

Dessa forma, o próprio narrador afirma ter passado a fazer parte, em definitivo, da obra de seu rival:

Os que pensarem que isso me causa desgosto, enganam-se, pois estar exposto no ambiente onde se inscrevem o espírito e o corpo de Inês, significa, para mim, ver fixados ali, como o fiz aqui, momentos que foram os mais caros e exponenciais em minha vida, carregando-os eu quase como uma condecoração (SANT'ANNA, 1997, p. 131).

Como crítico, no final do relato, Martins já não mais se preocupa com o seu crime. Para ele, o fato de Vítório ter saído vitorioso não significa que ele tenha sido derrotado. Até mesmo o fato de não ter sido condenado pela simples falta de provas o deixa insatisfeito; por isso, a necessidade de escrever o relato. Se ele foi ou não violador de Inês, as duas hipóteses o encantam e o seduzem, porque, “de todo modo, um sedutor ou violador muito especial e delicado, como bem apontou, no tribunal, a acusação” (SANT'ANNA, 1997, p. 132) deve saber tirar disso muito proveito. Assim, os benefícios e/ou malefícios provenientes da dúvida quanto ao crime o fazem cético também como crítico das artes, sejam elas plásticas ou teatrais. No entanto, são elas que permitem, segundo ele, a perpetuação de momentos como os vividos por ele. Sobre isso afirma:

Na verdade, lá como aqui – na obra de Brancatti e neste relato – encontra-se o absurdo, a loucura, da arte, essa tentativa ansiosa, desesperada e às vezes vã, que nos alucina, de, à parte toda vaidade, registrarmos, no breve tempo em que estamos na vida, nossa passagem por ela, em momentos em que realmente estivemos vivos e merecem ser perpetuados (SANT'ANNA, 1997, p. 132).

Com essa afirmação, o narrador conclui seu relato, porém, no último parágrafo do romance ainda expõe sobre o ato de escrever, atividade que encerra, segundo ele, “contradições, truques, ambiguidades e *divergências*” (SANT'ANNA, 1997, p. 132). Afirma ainda que sua obra precisou ser escrita porque não seria possível relatar tudo no espaço crítico de um jornal. Quanto aos leitores, talvez outra espécie de vampiros críticos, ele também recomenda em relação à obra de Brancatti e à sua própria: “Que por ela tentem avaliar melhor a de Brancatti – e conseqüentemente julgar a mim, tanto criminal quanto profissional e, ousado dizer, literariamente – os leitores e também os críticos, meus pares.” (SANT'ANNA, 1997, p. 132)

Durante a análise, apresentada talvez apenas como uma possibilidade de leitura mais estendida, fica a reflexão sobre o papel da arte em meio a ambiente tão grotesco e contraditório como o que se instala no romance. Se ela possui, dentre tantas outras funções, a de humanizar, o que dizer do refinamento da violência que a acompanha nesse mundo hostil? Assim, a partir de outros textos do autor, como, por exemplo, *A tragédia brasileira* (2005), esse posicionamento pode instigar reflexões mais amplas quanto a essa nova característica da violência no mundo contemporâneo.

O romance de Sérgio Sant'Anna, desde o título “Um crime delicado” já deixa transparecer, pela própria escolha do adjetivo “delicado” essa evolução da violência que opta por mascarar-se para se tornar ainda mais devastadora. Diferentemente do que se percebe em textos de outros autores, a violência não se manifesta em seu caráter realista ou brutal, mas, em outras palavras, ela se concretiza de maneira mais sutil, ou seja, procura novas formas de realismo, às vezes até mesmo chegando ao ponto de se manifestar de forma simbólica, ou seja, apresentando-se como aprazível e doce, sendo facilitada pelo consentimento dos mais fracos que, ingenuamente, deixam se envolver.

Quanto às artes em geral, talvez não haja como se distanciarem dessa nova condição, pois como afirma Costa, “O impasse do indivíduo urbano não é o de saúde ou doença, sua ou da sociedade, mas a impossibilidade de escapar da teia de violência em que se encontra” (2003, p. 245). A literatura, com suas especificidades e caráter ficcional, apresenta-se como a arte que convencionalmente pode dizer de maneira mais abrangente o fenômeno da violência. Como afirma Antônio Martins, ao revelar a necessidade de escrever a sua obra, não são os jornais em sua objetividade que nos farão compreender os acontecimentos em sua totalidade; entretanto, da mesma maneira que a vida é complexa, cheia de mistérios, a literatura assim também se realiza. Metafórica e simbolicamente, Inês e Martins podem representar, respectivamente, a arte e o seu “estuprador”, ou ainda, o que a contamina, prostituindo, consciente ou inconscientemente, sua condição essencial, primitiva e mimética e/ou metalinguística de representar a beleza da vida.

4.5 “UM ROMANCE DE GERAÇÃO” PARA SER ENCENADO?

Um romance de geração seria, no projeto original, uma peça em três atos, que se limitou ao primeiro em razão da sua extensão e por formar, esse ato, em si, uma unidade.

S.S.

Com esse parágrafo, colocado em epígrafe neste tópico, é que Sérgio Sant'Anna - S.S. -, em julho de 1979, inicia os seus comentários sobre o romance escrito, mas não finalizado. Considerado também um livro de teatro-ficção, assim como Santeiro, o autor parece ficar enclausurado em seu próprio texto. De certa forma, os ideais de escrita do protagonista se identificam com os ideais de escrita de Sérgio Sant'Anna. O perfil intelectual de Santeiro, entretanto, revela um escritor oprimido, com pouca ou nenhuma chance de ascensão na carreira literária, por isso o mesmo vê na entrevista concedida à jornalista uma possibilidade de articular seus ideais estéticos e políticos, aproveitando-se para desabafar a partir de uma obra inacabada.

Na ânsia de escrever o grande romance de sua geração, sendo também astucioso na tentativa de driblar a censura, Santeiro vislumbra o sucesso imediato de seu novo livro e, assim como supostamente teria sido antes, visto que não precisamos acreditar em suas verdades, uma vida cheia de glórias:

ELE: *(como se refletisse consigo mesmo)* – Quanto mais as pessoas me elogiavam por causa do meu livro, mais estranho era meu comportamento. Eu bebia demais, brigava com as pessoas, comecei a ter taquicardia e, por fim, uma úlcera. Uma úlcera naquele momento, poxa, em que eu estava ainda lambendo a cria, recém-saído de um parto. Naquele momento em que eu era apontado nos bares: “Aquele ali é o Santeiro”. As mulheres vinham e passavam a mão na minha cabeça, estavam dando pra mim e eu ali, deprimido, pensando comigo mesmo: “Estou famoso, consegui enganar os caras, mas agora vou ter de provar para mim mesmo que posso escrever um livro de verdade”. Porque as pessoas vêm, te afagam, mas imediatamente começam a te cobrar: “Como é, já está escrevendo outro?”. Aí eu ia pra casa desesperado, sentava diante da máquina e nada. Eu queria escrever o grande romance da minha geração e depois, sim, eu podia parar em paz. Porque, no fundo, é isso que todo romancista quer: escrever o grande romance de sua geração e depois parar e gozar da sua glória. Mas a única coisa que eu conseguia botar no papel eram as marcas do meu suor pingando do rosto sobre a folha virgem. O suor do meu desespero e impotência mais absolutos. E quanto maior era a urgência, maiores também a impotência e o desespero (SANT’ANNA, 2009, pp. 62-63).

O fato de Santeiro “querer escrever o grande romance de sua geração” deixa evidente a necessidade de compreendermos os dois sentidos da palavra “geração” empregada no texto. O primeiro diz respeito à compreensão de sua própria geração enquanto coparticipante do processo histórico, principalmente quanto aos aspectos político-sociais; e, o segundo, à urgência que ele possui, enquanto escritor de seu tempo, de escrever um livro que realmente marque a sua geração. Quanto a esta segunda acepção, sua intenção é a de conquistar por meio de sua obra um destaque no grupo, ou seja, o sucesso advindo de seus escritos o recolocaria em uma posição, no mínimo, invejável. Ampliando esse contexto, tudo parece associar-se ao que escreve Alfredo Bosi (2002) sobre narrativa e resistência:

A experiência dos artistas e o seu testemunho dizem, em geral, que a arte não é uma atividade que nasça da força de vontade. Esta vem depois. A arte teria a ver primeiramente com as potências do conhecimento: a intuição, a imaginação, a percepção e a memória.

Recorro à participação proposta por Benedetto Croce no contexto da sua dialética das distinções, que reelabora conceitos hegelianos.

1. As potências cognitivas são a intuição e a razão; o que distingue uma da outra é a exigência de um critério de realidade, peculiar à razão, mas indiferente à intuição.
2. As potências da vida prática (práxis) são o desejo e a vontade; o que distingue uma da outra é a existência de um critério de coerência ética peculiar às ações voluntárias, mas que não rege, em princípio, os movimentos da libido (BOSI, 2002, p. 118).

Assim, para Santeiro não bastaria possuir a vontade de escrever. Além da realidade factual, falta-lhe a inspiração e/ou a intuição. A impotência criativa e sensação de incompletude que persegue o escritor ficcional também é motivo de preocupação de Sérgio Sant’Anna. Continuar escrevendo é o grande lema. No entanto, Sérgio Sant’Anna é capaz de fazer desse lema algo inusitado: escrever uma peça em um único ato. A experimentação estética, tanto na forma como na linguagem, se efetiva assim com o auxílio da arte da encenação. Sendo a obra um romance, mas também um livro de teatro-ficção, não seria possível, então, uma encenação que se equiparasse à sua real complexidade? Para responder a essa questão, creio ser interessante acompanhar criticamente o que se passa na mente de Sérgio Sant’Anna e o que ele expõe sobre o que seriam o segundo e o terceiro atos. Sobre a continuidade da peça, ele escreve:

No segundo ato, os personagens acordariam na manhã seguinte, depois de haver passado uma única noite juntos, mas já se acusando e agredindo mutuamente (embora percorridos por uma centelha amorosa em momentos de trégua), por situações, rancores, memórias, que só poderiam ter-se acumulado durante anos de casamento. Como se cada um encarnasse para o outro o sexo oposto em todas as vidas passadas.

Como nota de contraponto e com a responsabilidade de “marcar” esse segundo ato em cenas que oscilariam do ódio ao lirismo, estaria em ação uma faxineira, obrigando, devido à limpeza, que os personagens mudassem de um lugar para outro dentro do apartamento. A cada mudança, uma nova cena, uma nova discussão, uma nova lembrança, um outro clima (SANT’ANNA, 2009, p. 99).

Com essa terrível e contrastante condição, que vai do ódio ao lirismo, as personagens chegariam ao terceiro ato imediatamente à chegada da faxineira, pois esta, mediante “um diálogo particularmente nauseante do casal” (SANT’ANNA, 2009, p. 100) se atiraria pela janela para marcar o fim do segundo ato.

Segundo Sérgio Sant’Anna, o terceiro ato teria várias personagens e “seria uma ‘cerimônia de divórcio’, a realizar-se no princípio da noite, na mesma data, completando-se assim, em vinte e quatro horas, o ciclo deste ‘romance de geração’” (SANT’ANNA, 2009, p. 100). Sendo o tempo da narrativa bem definido, não seria também o caso de os espectadores, assim como no romance, acompanharem a história dessas personagens durante um dia inteiro no palco? Haveria realmente essa necessidade? Aliás, o terceiro ato contaria com o ponto de vista desses mesmos espectadores, que poderiam também atuar como personagens da peça.

O romance dessa geração, na verdade, constitui-se de apenas um texto que resume a história de Santeiro e a jornalista Clea, mas também é o que, ao fazer um recorte temporal e trabalhar com personagens individualizadas, pode equivaler ao todo de inúmeras vidas, não somente de pessoas daquela época, que viveram diretamente a opressão política, mas ainda de pessoas contemporâneas que passam por problemas semelhantes ou piores. Estas, por

sua vez, para sobreviverem em sociedade não mais dispõem de uma ditadura militar, mas enfrentam, por outro lado, uma opressão social, política, econômica e simbólica tão nociva quanto aquela, pois são “moldadas” para viverem de acordo com os padrões midiáticos e capitalistas da sociedade do espetáculo, perdendo definitivamente sua verdadeira autonomia e liberdade, sendo até mesmo incapazes de manifestar suas alegrias, tristezas e frustrações.

Como escritor e diretor-controlador da peça, Sérgio Sant’Anna também não consegue por si só fazer a distinção entre os problemas sociais que estão sendo representados e os objetivos estéticos de sua peça. Ao relatar, por exemplo, os acontecimentos posteriores ao dia da entrevista, mediante a possibilidade de Santeiro encenar a peça que ele mesmo escreveria sobre o seu casamento com a jornalista, Sérgio Sant’Anna encerra o terceiro ato com a afirmação de que, como o primeiro ato havia crescido muito independentemente da vontade de seu autor, bastou ter escolhido como situação inicial a entrevista do escritor concedida à jornalista, pois este foi suficiente para conduzir “o texto por um caminho de discussões estéticas e até políticas, com perdão das palavras” (SANT’ANNA, 2009, p. 102).

Consciente de tudo isso, Sérgio Sant’Anna apresenta duas possibilidades ao leitor-espectador e aos futuros encenadores que se propuserem a montar sua peça, as mesmas com as quais se deparara o próprio autor do texto na ocasião de sua escrita:

- a) Diminuir a duração do primeiro ato, modificando a situação inicial, para despi-la da maior parte das conversações políticas e literárias. O encontro dos personagens se revestiria, então, de um caráter muito mais fortuito – como por exemplo, eles terem se conhecido por acaso, naquele instante mesmo, no elevador do edifício. Nesse caso, não teriam funções profissionais definitivas (jornalista *versus* escritor) e a transação sexual poderia fazer-se imediata e abrupta. E só depois dessa transação eles iniciariam uma tentativa de relacionamento e conhecimento mútuo. Ela poderia mostrar-se, por exemplo, uma socióloga, psicóloga, ou algo semelhante, e ele apenas um fracassado que mente, representa, ser escritor. Desenvolvendo a situação, ela se revelaria, depois, como apenas uma puta que se diz psicóloga. Ou uma psicóloga que, por falta de mercado, virou puta. Ou uma puta que estudou psicologia. E assim por diante. Os atos 2 e 3 manteriam a linha de ação anteriormente sugerida.
- b) A segunda opção seria realizar um espetáculo de vanguarda (também com perdão da palavra), observando-se rigorosamente o fluir real do tempo, dentro da cronologia exata dos acontecimentos, como na peça do amigo de Carlos Santeiro.

Na primeira noite, o público seria convidado a assistir o encontro da jornalista com o escritor, acompanhando sua interessante entrevista.

Quando se apagassem as luzes, no final do ato, os espectadores iriam embora, retornando na manhã seguinte, lá pelas dez horas, a tempo de ver a faxineira entrando no apartamento. E vale observar que o clima psicológico da manhã é essencial para o clima do ato (aquele mau humor com que se acorda etc.). O ato se comporia das citadas e nauseantes discussões, até o suicídio da doméstica e o rompimento do casal, marcando-se naquele instante mesmo a festa do divórcio.

Depois de um intervalo abrangendo toda a tarde, a cerimônia de divórcio se iniciaria lá pelas sete da noite – horário a que o público deveria se adaptar –, não ultrapassando as nove e meia, sob pena de quebra do encantamento desse ciclo de vinte e quatro horas para um “romance de geração” (SANT’ANNA, 2009, pp. 102-103).

Apesar das duas opções encontradas pelo autor, o mesmo acredita ser inviável, dispendioso, complicado e enfadonho o trabalho de levar o projeto da peça em três atos adiante. Para ele, dentro de uma perspectiva “conceitualista” da obra de arte, nos moldes do próprio Carlos Santeiro, a simples “sugestão” desses dois últimos atos já seria suficiente para fertilizar os leitores e eventuais espectadores de *Um romance de geração* (SANT’ANNA, 2009, p. 103). No entanto, caso algum grupo dramático queira se dispor a trabalhar a partir do tema sugerido, deve levar em consideração essas duas dicas dadas por ele.

Mesmo sendo o texto lido e analisado composto apenas de um ato, Sérgio Sant’Anna o considera extenso e sufocante “que jamais subirá ao palco por ultrapassar provavelmente o fôlego do interprete masculino e, principalmente, o limite de paciência do público” (SANT’ANNA, 2009, p. 103). Se por ventura alguém vir a escolher a segunda opção apresentada pelo autor-diretor, a de fazer do ato uma peça “ortodoxamente realista” (SANT’ANNA, 2009, p. 104), deve, segundo o mesmo, procurar estratégias para convencimento do público, para que este não perca definitivamente a paciência. Quanto a isso, dentre algumas das alternativas, seria interessante promover a ideia de uma personagem-bêbada a perseguir um texto de difícil memorização, criar artificialmente um intervalo de quinze minutos, criar efeitos de verossimilhança em termos de enredo, promover ainda entradas e saídas espontâneas dos atores em cena, etc. Enfim, como para o autor do texto essas são apenas algumas alternativas, mas de difícil aceitação, entre a possibilidade de o texto vir a ser encenado ou a hipótese de nunca subir ao palco, o autor se convence do seguinte artifício: transformar o texto teatral num texto de ficção para ser apenas lido, ou seja, “uma pequena novela, ou mesmo, ousamos dizer, um ‘romance de geração’” (SANT’ANNA, 2009, p. 105).

Quanto ao fato de apelar para o texto ficcional em detrimento do texto dramático, em entrevista concedida por e-mail a Gleiser Mateus Ferreira Valério, no período de 12 de junho de 2006 a 16 de março de 2008, ao ser interrogado sobre a influência da estética teatral em sua obra desde o início de sua carreira, Sérgio Sant’Anna afirma que essa tendência não esteve presente nos seus primeiros escritos. Somente com os romances intitulados *Simulacros* (1977) e *Um romance de geração* (1980) é que teria pesado uma vocação de teatralizar seus textos. Afirma ainda que ele nem tinha ouvido falar em Antunes Filho à época, com quem manteve um contato de amizade e de caráter profissional nos anos posteriores, visto que ambos os livros

teriam nascido unicamente de uma “tentativa de fazer teatro”. Com isso, logo percebera, no entanto, que sua vocação estava mais para ficcionista, pois alongava as cenas, as falas, entre outras fortes tendências de sua escrita.

Sobre a hibridização de seu texto, o próprio Sérgio Sant’Anna sabe muito bem diferenciar os gêneros teatro e romance. A diferença, segundo ele, não está na linguagem apenas, mas também, ou principalmente, no fato de um texto teatral dever se “presentificar a cada noite no palco para atores e espectadores. Antes de levantar-se o pano, esse mesmo texto está ‘adormecido’, é inacessível” (SANT’ANNA, 2009, p. 105). Assim, reconhecer as diferenças objetivas, materiais, entre os gêneros torna-se tarefa fácil. Entre um espetáculo apresentado e um espetáculo apenas escrito, a diferença estaria na maneira de ler cada um deles. Sérgio Sant’Anna considera, por exemplo, o tempo e o espaço do texto encenado como fatores concretos, e o tempo e o espaço de um texto escrito, apenas motivos ficcionais, distantes. Ao comparar o texto teatralmente escrito ao texto ficcional propriamente dito, ou seja, teatro e literatura, Sant’Anna chega à seguinte conclusão:

[...] no texto escrito, ainda que teatral, é preciso ler aborrecidamente todas as descrições ambientais, além da marcação exata da fala das personagens, ainda que com acréscimos simples do tipo “ELE” ou “ELA”. E também pequenas indicações dos seus movimentos pelo cenário, as entonações das vozes traduzindo determinada postura emocional etc.

Porém no texto ficcional propriamente dito – a literatura –, mesmo o autor mais econômico teria de suportar concessões descritivas e psicológicas para que os personagens e a ação passassem facilmente para o leitor. E, ainda assim, este último é obrigado a inúmeras operações de imaginação, de visualização etc., abrangendo desde características físicas para os personagens até os cenários onde eles se movimentam. A literatura é, pois, gênero dos mais abertos (SANT’ANNA, 2009, pp. 106-107).

Sobre esse trecho, pondero ainda o seguinte: o texto dramático, como exposto ao longo da tese, independentemente de suas particularidades, não deixa de ser literatura. Suas características, portanto, não impedem que o consideremos um verdadeiro texto literário. Por fim, para Sant’Anna tornar um texto de caráter teatral num texto romanesco ou novelesco é o mesmo que ampliar as possibilidades de o leitor imaginá-lo também como teatro sem que um fator implique necessariamente o outro. A ficcionalização desse texto teatral específico, que também se propõe prolixo, anarquista, entre outras peculiaridades apontadas pelo próprio autor, permite “discutir a moralidade da censura em querer proibir a exibição no palco daquilo que as pessoas fazem ou dizem na vida real e também na ordem política” (SANT’ANNA, 2009, p. 111). Assim, proibir ou censurar uma peça como essa seria o mesmo que proibir as pessoas de viverem sua real liberdade, de acreditarem nas personagens e de tê-las como ponto de referência para suas

vidas, sejam estas guiadas por ilusões e crenças e/ou convicções mais objetivas, ligadas a fatores externos ao livro.

Com tudo o que foi possível analisar a partir dos textos de Sant'Anna, também creio piamente, assim como Sant'Anna, na capacidade que a literatura possui, enquanto arte da representação escrita, de mudar vidas em suas individualidades, dando voz e asas para que a imaginação, a criatividade e o sonho continuem existindo. Ter acompanhado a representação ficcional e o fluxo de consciência de personagens como Santeiro e Clea por meio da leitura e análise de suas condições de vida me levou ainda ao despertar da consciência de que sempre há a perspectiva de nos assegurar criticamente por meio delas, e de que, seja a origem da escrita literária ou teatral, é possível integrá-las ao nosso imaginário cultural de forma a perpetuar suas vitalidades e engajamento social. Por enquanto, pelo menos, é possível aceitar o que pondera Sérgio Sant'Anna no final de seu texto, ou seja, a afirmação certa de que “felizmente, porém, neste país se costuma liberar em livro o que não se pode assistir nos palcos” (SANT'ANNA, 2009, 112).

CAPÍTULO 5

FRAGMENTOS DE NARRATIVAS E VIDAS FRAGMENTADAS

“Da mais elevada alegria soa o grito de horror ou lamento anelante por uma perda irreparável.”

(NIETZSCHE, 2007, p. 31)

A perceptível fragmentação textual por parte do narrador em *A tragédia brasileira* (2005) e a inexorável condição de vida das personagens em *Um romance de geração* (2009) tornam-se também variáveis interessantes para análise. A meu ver, essas características não impedem que o texto seja lido com seriedade. Ao contrário, o experimento estrutural das obras faz com que o leitor deixe de lado a aparente leviandade e reflita sobre as novas possibilidades de escrita que se evidenciam na contemporaneidade. Deixando os padrões tradicionais e romanescos do século XIX, os escritores contemporâneos ou os chamados escritores da pós-modernidade, enveredam-se por novos caminhos como se estivessem à procura de uma nova maneira, ainda que não bem definida esteticamente, de narrar o mundo em seu quebra-cabeça onde tudo se constitui narrativa. No caso específico de Sergio Sant’Anna, a espetacularização da narrativa é a marca que confere ao seu ponto de vista sobre os acontecimentos uma dessas inúmeras possibilidades que pode não ser necessariamente a mesma de outros autores. A diferença entre o narrar de um e de outro talvez esteja justamente no *como narrar*, ou seja, na capacidade de articular a linguagem em seu potencial latente de percepção.

5.1 A “NOVA VISIBILIDADE” E OS “SOFREDORES DE TODO TIPO”

Como percebemos ao longo da tese, a escrita do Autor-Diretor em *A tragédia brasileira* (2005) constitui mais uma entre outras maneiras que o autor encontra para repetir o momento de espetacularização do acontecimento referente à morte da jovem menina. Isso pode ser conferido no trecho final dessa cena:

Como na Cena 1, Jacira surge do portão de sua casa para pular corda, solitariamente, na rua. Nas frestas da janela do quarto de Roberto, entrevê-se o vulto do Poeta. Escondida no terreno baldio, percebe-se, de relance, a figura do Negro.

Tornam-se os gestos da menina, atravessando a fronteira da infância para a adolescência, mais lânguidos e sensuais.

Como signo dessa transformação, uma gota vermelha espraia-se por seu vestido. Tal efeito poderá ser substituído por uma rosa que a menina apanhará no chão e prenderá nos cabelos ou no vestido, entre os seios.

Escuta-se, abafadamente, o soar de uma percussão, no ritmo do coração acelerado de Roberto e também como signo de negritude.

Roberto, na obscuridade, está sentado agora na cadeira de balanço, com o revólver na mão.

Ouve-se, ao longe, o ronco do motor de um carro e o soar, por duas ou três vezes, de uma buzina. Uma estrela surge na abóbada do palco e sua luz, piscando, atinge forte intensidade, iluminando a cena, como o farol de um carro.

Apertando a corda sensualmente contra o corpo, Jacira estaca paralisada (e fascinada) diante da janela de Roberto (e do terreno baldio), como se oferecendo em sacrifício.

Escuta-se um tiro, o palco mergulha em total escuridão (SANT'ANNA, 2005, pp. 47-48).

Na verdade, esse é o ponto de vista não somente de quem narra, mas também assiste e conduz o enredo do espetáculo imaginário. A dimensão dos parágrafos dá à narrativa velocidade necessária à imaginação do leitor para acompanhar a representação como se ele a presenciasse no palco. Assim, pelo olhar do narrador e do Autor-Diretor é que se pode dirigir a cena imaginariamente. A alternância dos ângulos aproxima-se e corrobora com a liberdade que o leitor possui de ir montando o seu próprio espetáculo a partir dos fragmentos. Por isso, a teatralidade da narrativa enquanto prática textual deve ser notadamente considerada. Se, de acordo com Pavis (2008a), as impressões obtidas pelo espectador nem sempre podem ser traduzidas em palavras, como, por exemplo, as obtidas pela contemplação de uma luz, de um gestual ou de uma música, quanto ao romance-teatro temos que considerar que essas impressões não são, e não podem ser, obviamente, reais, mas lançando mão de um recurso que une o teatral ao narrativo, podem também integrar tais impressões à significação global da cena.

O contraste entre o momento lírico vivido por Jacira, que apanha uma rosa para ser prendida ao cabelo ou ao vestido, e a percussão que abafadamente escuta-se para remeter ao ritmo do coração acelerado de Roberto funciona como uma estratégia narrativa de caráter teatral para que o ritmo se intensifique à medida que o carro se aproxima e a tragédia é certa. O signo da rosa está ligado também à metamorfose do corpo da menina, visto que pode ser o substituto da gota vermelha que se espraia no vestido branco. Como signo de passagem para uma nova fase, a gota vermelha de sangue que mancha as vestes da Virgem é sucedida pela percussão, que é também “signo da negritude”. O soar das batidas é que trazem o suspense para o momento, mas também é prova viva de mais uma voz abafada e periférica que repercute na cidade do Rio de Janeiro.

A aparição do Negro no terreno baldio no exato momento do atropelamento, de certa forma, incomoda muito mais a população local que a figura de Roberto na janela. Caracterizada como uma presença “clandestina” pelo Autor-Diretor, é levado em conta o ponto de vista da maioria que o julga culpado pela morte de Jacira. O fato de ele observar a menina de um lugar periférico, considerado sinuoso pelo contexto, carrega consigo o estigma do preconceito que acompanha sua origem étnica e, juntamente com este, o da maldade absoluta, ou seja, o estigma da violência e sua premeditação tendenciosa. Se é que existe alguma culpa ou culpado por tudo isso, a presença desse negro que foge é avaliada porque escapa aos padrões convencionais da sociedade. Para o leitor, no entanto, o Negro não passa de mais um *voyeur* oculto que deve ser levado em consideração justamente por conta desses estigmas. Vale considerar também que o viés adotado pela comunidade para o julgamento dessa personagem considera apenas o seu estereótipo e não suas ações. Essas configurações narrativas, a princípio, parecem insignificantes, mas conduzem a uma interpretação não apenas fabulista como também sociológica dessa narrativa que se autodenomina uma “tragédia brasileira”.

A fragmentação aparente do enredo de *Um romance de geração* (2009) também condiz com as vidas fragmentadas das personagens que o constitui. Não apenas Santeiro expõe sobre sua inexorável condição, como também ELA, a jornalista, acaba assumindo o seu papel de mulher dos anos 1970, com uma vida conturbada, cheia de problemas, comum a muitas outras mulheres de seu tempo.

Como “profundo conhecedor” dos dramas humanos, Carlos Santeiro declara, em uma de suas falas monológicas, a condição do homem contemporâneo enquanto espectador do outro e de si mesmo frente à complexidade do mundo em busca de uma identidade coerente e satisfatória. Porém, ilusoriamente, ele também se enquadra nesse perfil que apela por uma saída qualquer, ainda que provisória, para as conturbações sociais que o afligem. Sendo essa uma condição imposta pelo contexto vigente e desafiadora em sua totalidade, ele mesmo faz um questionamento seguido de uma resposta na tentativa de convencimento sobre o tédio absoluto que persegue os indivíduos:

ELE: – O que precisa na vida um ser humano para não cair no tédio mais absoluto?

ELA: (*bocejando*) – O quê?

ELE: – Emoção, menina, emoção. Esta emoção pode vir do amor, do sexo, do adultério, dos esportes, dos perigos, da arte, do jogo. Mas tem de vir. Se não um ser humano definha e morre, afogado no líquido viscoso do tédio que ele próprio exala. Veja, por exemplo, as pessoas que aí estão (*ele aponta para a plateia*). Porque não conseguem viver consigo mesmas dentro de suas casas, vêm ao teatro em busca de um pouco de excitação. Estão aí, impacientes, à espera de que eu e você caiamos nos braços um do outro na cama. E nós

daremos isso, não daremos, meu amor? Antes só um pouco mais de papo-furado e mais um pareozinho. Porque é precisamente isto que os cavalinhos nos dão: emoção. Você precisa ver a turma que frequenta lá o hipódromo: os carentes, os muito gordos, as velhinhas, as viúvas, os aleijados. Você precisa ver, principalmente, o pessoal na fila da dupla exata: o guarda de trânsito, os lavadores de carro, os vendedores de cachorro quente, os escritores, com x, a fauna toda. Esperança de enriquecer? Não, ninguém enriquece com uma reels dupla exata, ainda que ela pague os tubos. Emoção e ilusão, menina, é isso que eles buscam, os deserdados de toda espécie. E era precisamente como eu me sentia depois que parei de publicar livros, um deserdado. Olhava para mim mesmo no espelho e perguntava: quem é você? Eu tinha começado a escrever por causa disto: para dar a mim próprio uma identidade: Carlos Santeiro, escritor (SANT'ANNA, 2009, pp. 50-51).

Esse tipo de discurso confirma, por sua vez, certa compreensão da realidade que eleva o espetáculo, representado aqui pela corrida de cavalos no hipódromo, à condição de um simples objeto de fuga que contribui ainda mais para a alienação humana a partir do controle das emoções da massa. O atendimento ao querer do público faz com que até mesmo suas esperanças ligadas às melhorias socioeconômicas sejam invertidas ou submergidas no caos da inquietude contemporânea. Dessa maneira, quando tudo parece agradar conforme o previsto, o espetáculo trai seus espectadores e passa a cumprir sua real função: a de angariar recursos ideológicos e/ou financeiros para a manutenção do próprio capitalismo vigente. Sobre a mercadoria como espetáculo, Guy Debord escreve:

O espetáculo é a outra face do dinheiro: o equivalente geral abstrato de todas as mercadorias. O dinheiro dominou a sociedade como representação da equivalência geral, isto é, do caráter intercambiável dos bens múltiplos, cujo uso permanecia incomparável. O espetáculo é seu complemento moderno desenvolvido, no qual a totalidade do mundo mercantil aparece em bloco, como uma equivalência geral àquilo que o conjunto da sociedade pode ser e fazer. O espetáculo é o dinheiro que *apenas se olha*, porque nele a totalidade do uso se troca contra a totalidade da representação abstrata. O espetáculo não é apenas o servidor do *pseudo-uso*, mas já é em si mesmo o pseudo-uso da vida (DEBORD, 1997, p. 34).

Pelos pronunciamentos de Carlos Santeiro, sua existência também já teria se tornado insuportável, passando da plenitude à reta final da vida. O espetáculo do qual faz parte, como afirma Debord, não é apenas o que serve o “pseudo-uso” da vida, mas sim o “pseudo-uso” da vida em si mesma. Sua fuga para o hipódromo, por exemplo, fora desencadeada pela crise literária e existencial, no entanto, jogar “ali nas patas dos cavalinhos” (SANT'ANNA, 2009, p. 52) nem sempre traz a recompensa desejada, seja ela financeira ou não. Ao contrário, o autor dispense todo o dinheiro do aluguel em função do vício, e a qualquer momento pode ser despejado de seu apartamento. Ao ser interrogado ironicamente pela jornalista se também estaria

pensando em correr, a resposta é dada com toda convicção de um literato que ignora a pergunta, mas a responde por obrigação: “Às canchas literárias, mulher. De repente sinto-me pleno de fôlego e criatividade para escrever do princípio ao fim um poema, um romance, uma epopeia. Sim, a epopeia da minha geração! Uma pitada de política...” (SANT’ANNA, 2009, p. 53).

A Cena 8 de *A tragédia brasileira* (2005) intitula-se “Romaria, beatificação da Virgem”. Sendo a última do Primeiro ato, ela encerra o ciclo narrativo em torno da vida e morte de Roberto e Jacira. Nesse momento, ambos estão mortos e os acontecimentos convergem para o cemitério da cidade. Quanto ao plano da representação, temos a seguinte orientação após o suicídio do Poeta no palco:

Ao retornar a luz, Jacira está instalada sobre seu túmulo, como uma escultura. Um pouco afastado, o túmulo de Roberto, para onde o Poeta é conduzido pela mãe e o Coveiro (Autor-Diretor), que o sentam numa cadeira de balanço e saem da cena. Bem visível, gravada na lápide do túmulo da Virgem, a inscrição: AO ANJINHO JACIRA, A NOSSA SAUDADE ETERNA 1950 – 1962” (SANT’ANNA, 2005, p. 49).

Essa organização no palco, de fato, contribui para com a “virtuosa” romaria e “irônica” beatificação da Virgem. Tendo sido morta em prol de uma boa causa, à semelhança de Santa Maria Goretti, Jacira “merece” ser beatificada por não ceder ao pecado. A inscrição gravada na lápide, com a expressão “Ao anjinho Jacira”, não corresponde ao comportamento da personagem. Como se verá mais adiante, mesmo sem dizer palavra alguma, Jacira deixa aflorar por meio dos gestos um de seus vícios que mais a impediria de ser beatificada como virgem e santa: a lascívia.

Entre as pessoas que chegam ao cemitério para participar da cerimônia de beatificação estão alguns romeiros, um Repórter radiofônico, uma Mulher, uma Solteirona, outra Mulher, um Bandido Magrinho, um Aleijado, e, por fim, um Padre e um Bispo. Como personagens estereotipadas, quase todas expõem perfis que fogem aos padrões de vida desejados socialmente. Estando à margem por inúmeros motivos, representam a população alienada que sofre as consequências das injustiças sociais. Sem que haja saída para a resolução de seus problemas, ela apela para aquilo que remete ao transcendental, ao religioso, ainda que não passe tudo de uma farsa, como no caso do cerimonial a partir da morte de Jacira.

Nesse processo de alienação massificada, a mídia destaca-se como principal instrumento de contravenção quanto aos direitos às informações verdadeiras. Entre divulgar o fato e fazer dele um espetáculo, ela opta pela segunda opção. Isso é o que lemos no trecho que relata a chegada dos romeiros ao cemitério:

Romeiros ao chegarem ao cemitério, leem em voz alta manchetes e títulos numa banca de jornal.

1º Romeiro: – Santinha de Botafogo faz milagre no próprio velório.

2º Romeiro (*mulher*): – Suicidou-se por causa da Virgem e pediu para ser enterrado junto.

3º Romeiro (*mulher*): – Lincharam tarado no matagal.

4º Romeiro: – Dribles de Garrincha acabam com a alegria dos espanhóis (SANT'ANNA, 2005, p. 49).

Essa característica da mídia estende-se não somente a esse tipo de episódio como também aos assuntos considerados mais sérios, como por exemplo, àqueles caros à política governamental. Quando isso acontece, assim como uma ditadura que se faz acompanhar permanentemente pela violência, estabelece-se uma cadeia ideológica que apela para a homogeneidade das compreensões de mundo, fazendo crer naquilo que é apresentado incondicionalmente. Partindo dessa condição de influência midiática manipuladora que se torna onipresente, Tânia Pellegrini (1999) também escreve, tendo por fundamentação as teorias de Guy Debord, de Fredric Jameson e outros, sobre o que ela chama de “a nova sensibilidade”. Segundo a estudiosa,

Por meio da mídia, o universo dos simulacros se infiltra nos acontecimentos diários, nas normas de comportamento individual, na noção de bem-estar, no uso do corpo, no conceito de prazer, na consciência política, reproduzindo-os, multiplicando-os, trocando entre si os sinais de maior ou menor importância, reduzindo tudo a um espetáculo onipresente, cujo sentido intrínseco é a manipulação. Assim, a experiência ou a liberdade individuais passam a ser apenas variáveis de condicionamentos e clichês previstos (PELLEGRINI, 1999, p. 200).

Essa “nova visibilidade” é a que evidencia para Pellegrini o funcionamento da indústria cultural como sendo uma força racional, articulada e múltipla, ou seja, uma espécie de movimento em que a cultura interfere e modifica todas as estruturas sociais, homogeneizando os indivíduos como seres pertencentes unicamente a essa massa consumidora, sendo responsável ainda por alterar suas percepções de tempo e de espaços.

No jornal impresso, as notícias sobre a Virgem milagreira e o suicídio de Roberto são lidas por toda parte em conjunto com notícias futebolísticas. Com a ausência de Pelé num determinado jogo da Copa do Mundo daquele ano, 1962, somente um milagre salvaria o Brasil de ser derrotado pelo time espanhol, comandado por um dos mais famosos artilheiros do século XX, o húngaro Ferenc Puskás (1927-2006). Intercalando os comentários sobre notícias como essas, aparece ainda no texto a fala de um Repórter radiofônico, que no cemitério, denuncia o contexto de alienação em massa: “– Crentes acorrem em massa ao São João Batista em busca de milagres. (*Mais baixo.*) Tudo começou quando a tia de Jacira, surda e entevada,

ouviu os sinos repicarem e saiu atrás do...” (SANT’ANNA, 2005, p. 50). No entanto, antes mesmo de concluir o que tem a dizer, é interrompido pelos romeiros que chegam para visitar o túmulo de Jacira. Esta, por sua vez, recebe-os com desprezo e indiferença:

Mascando chicletes, numa pose descuidada (e até arrogante) de adolescente, Jacira agora está sentada à beira do túmulo e assiste, numa atitude de desdém e enfado, à aproximação dos crentes para trazer-lhe oferendas (flores, velas etc.) e fazer-lhe pedidos. O figurino da Virgem poderá caracterizar, já, uma adolescente da década de 60.

Um verdadeiro mafuá (com barraquinhas onde se vendem pipocas, flores, velas, santinhos) instalou-se nas proximidades do túmulo da menina.

Entre os crentes, há sofredores de todo tipo, desde miseráveis e aleijados até a clássica solteirona casamenteira e mesmo algum torcedor com a camisa da Seleção, pagando promessa pela vitória contra os espanhóis (SANT’ANNA, 2005, p. 50).

Essa leva de “sofredores de todo tipo” é vitimada pelas consequências advindas de inúmeras instâncias, mas principalmente a social. Sacrificados pelos sistemas político e econômico, alguns são molestados também pela própria natureza, como no caso excepcional dos aleijados. Entre eles, a falta de expectativa frente ao futuro e à vida leva ao desespero; são excluídos que se deixam conduzir pelo que Freud chama de impulsos de morte, como por exemplo, a fuga violenta por meio da bebedeira. Entretanto, as falas dos que esperam por um milagre são intercessoras a favor de si e de outros, pois apelam para a misericórdia, para as bênçãos e proteção da Virgem. Enquanto isso, como personagens, representam e assistem ao seu próprio espetáculo num cenário mórbido e desolador. Nesse contexto, destacam-se pela insistência, as seguintes falas:

Mulher (de meia-idade, mas precocemente envelhecida e malvestida): – Jacira, minha menina, vim pedir por ele. Ele não é mau, Jacira, quando não bebe. Mas ele bebe sempre, Jacirinha. E então é um inferno. Chega em casa quebrando tudo e gritando que somos todos uns filhos-da-...

Solteirona (humildemente): – É uma coisa pequena, muito pequena para você, minha santa, que pode tudo. Tão pequena que tenho até vergonha de pedir, ainda mais para você, que morreu defendendo sua (*hesitante*)... pureza. Mas nem todos têm essa sua força, Jacira, e para mim (*numa sensualidade contida, mas histérica*) é uma coisa grande. Imensa até. Um homem. Que possa compartilhar comigo a minha...

1ª Mulher (acendendo uma vela): – É pra ele parar de beber. E se ele não parar de beber, é pra que ele morra.

Bandido Magrinho: – Vim por sua proteção e bênção, santinha. Pra mim e a minha arma...

Aleijado: – A minha perna, virgem santa. A minha perna...

Bandido (mostrando o revólver): – A minha arma que as mãos tremem só de segurar. Pois nunca usei e a primeira vez é a mais difícil. Mas é que eu preciso de uns ganhos, Jacira. Deus há de compreender e me dar coragem (SANT’ANNA, 2005, pp. 50-51).

Analisando a fala da Mulher, a que reclama pelo fim do vício do marido, remeto ao texto de Anthony Giddens (1993), que ao escrever sobre a natureza dos vícios, aponta algumas características interessantes sobre o problema. Entre elas, destaco uma de suas afirmações que considero relevante para esta análise: a de que o vício é, na verdade, um afastamento do eu, ou seja, um abandono temporário da preocupação reflexiva do sujeito com a proteção de sua própria autoidentidade. Para o estudioso, essa condição do ser frente a uma patologia física quase irreversível, torna-se genérica quanto à maior parte das situações da vida cotidiana, pois a dependência alcoólica, concomitantemente, leva o organismo a um estado compulsivo e permanente em busca do êxtase. Nesse caso, o hábito está associado às dificuldades do indivíduo de enfrentar a própria vida; afastando-se provisoriamente de sua condição, ele afasta-se também de sua autoidentidade. Assim, desejar a morte para o marido caso ele não pare de beber não passa de uma solução viável para a Mulher, já que o mesmo é incapaz de administrar sozinho o seu próprio futuro.

Quanto às demais personagens, as incompetências do eu estão ligadas a fatores como os concernentes à sexualidade, à saúde física e à opressão frente à luta pela sobrevivência. Ao fazer, “humildemente”, seu pedido à Virgem, a Solteirona deseja alcançar o que para ela parece ser já uma condição de derrota, e, seja lá o que for que ela queira compartilhar com um homem, seu desejo foge aos princípios do êxtase religioso que se instala na ocasião de beatificação, principalmente ao revestir-se, como informa a rubrica, de uma sensualidade contida, mas histérica. Entretanto, ainda que velados para essas inocentes criaturas, os fatores que unem suas condições de vida se aproximam muito da condição da própria Virgem em vida, visto que o sentido de perda do eu, como afirma Giddens “é mais tarde seguido por sentimentos de vergonha e remorso” (p. 85). Assim, concordo com a ideia de que o vício está ligado à incapacidade que o indivíduo possui de administrar o seu próprio futuro e, como afirma o estudioso da modernidade, “todo vício é uma reação defensiva e uma fuga, um reconhecimento da falta de autonomia que lança uma sombra sobre a competência do eu” (GIDDENS, 1993, p. 88).

No caso específico do Bandido, uma criação irônica de Sant’Anna para o texto, o paradoxo se estabelece pela opressão que seu estado, desde muito tempo errôneo, força-o a tomar uma decisão ainda mais drástica: ter que matar para sobreviver. Isso, obviamente, foge às convenções sociais e aos princípios éticos religiosos, no entanto, “Deus há de compreendê-lo e lhe dar coragem”. Nesse sentido da premeditação pela necessidade, Muniz Sodré, ao fazer a distinção entre força e violência, no livro *Sociedade, Mídia e violência* (2006), escreve:

[...] quando se define violência como todo tipo de ação que resulte em dano sério para a vida ou suas condições materiais, mesmo que se esteja levando em consideração o aspecto indireto do fenômeno, não se estão incluindo os aspectos organizativos (ou ritualísticos) que a violência pode assumir em determinados contextos. Na verdade, a violência integra como valor fundacional – ao lado do medo, segundo Hobbes em várias de suas obras – as estruturas da sociabilidade humana (SODRÉ, 2006, p. 20).

A reverência por Jacira e Roberto procede, assim, de forma conflitiva, a extravasar as tensões e os desejos mais contidos dessas personagens. A beatificação da Virgem, na verdade, não passa de uma ocasião que promove, em meio ao alarido de vozes, uma espécie de arrogante excitação das fantasias e hostilidades particulares de cada uma delas. Como prova disso, a própria atriz que sobre o túmulo representa a “santa”, por sua vez, não oculta seus gestos lascivos; pelo contrário, retribui-os de forma descomedida, especialmente ao ato de veneração do Motorista. Em sua dubiedade e obscenidade, ela esquiva-se desse emaranhado de vozes apenas quando ouve um canto sacro de um séquito episcopal, e este, é o que finaliza a romaria e sua beatificação:

Padre (para Bispo, ambos em primeiro plano): – Vossa Reverendíssima não crê que está havendo um certo exagero?

Bispo: – Não, pelo contrário, meu filho. Os cegos andam, os surdos veem e os coxos escutam. Eis o verdadeiro milagre do Senhor.

O padre beija respeitosamente o anel do Bispo, que se acerca da Virgem para coroá-la com uma dessas auréolas que revestem a cabeça dos santos, no meio de música apoteótica.

Mal disfarçando o orgulho e narcisismo, Jacira compõe uma pose beatífica de estátua.

A cerimônia atinge seu clímax, final do Primeiro Ato (SANT’ANNA, 2005, p. 52).

Assim, a apropriação das palavras bíblicas proferidas pelo Bispo a partir da curiosidade de João Batista sobre os feitos de Jesus (S. Mateus, 11) aproxima Jacira (a Poesia), ainda que de forma um tanto sarcástica, à condição de salvadora, redentora dos pobres e famintos, principalmente os chamados insaciáveis ou famélicos sexuais.

5.2 IMPOTÊNCIA CRIATIVA: DE POLÍTICA A ROCK AND ROLL E PSICANÁLISE

Carlos Santeiro, protagonista de *Um romance de geração* (2009), extrapola sua atuação enquanto personagem-ator, intensificando-a desvairadamente para logo em seguida perder toda a empolgação delirante frente aos problemas com relação à escrita da “epopeia” de sua geração. Para ilustrar esse momento, lemos esse trecho como significativo para compreender, talvez, o princípio de seu sofrimento:

Ele vem até a beira do palco e empunha falsamente uma metralhadora, imitando o seu matraquear diante do público.

ELE: – “Te segura, Che, que los liquidaremos a todos, los perros fascistas”.
Uma pitada de *rock and roll*.

(Imediatamente faz da falsa metralhadora uma falsa guitarra e imita freneticamente um cantor de rock.)

De repente para e se deita imóvel no chão, com as mãos cruzadas no peito.

ELE: – Uma pitada de psicanálise. “Doutor, o problema da minha infância é que eu não tive jaca, nem jararaca, nem jabuticaba. Eu queria a mãe e me davam mel. Eu queria o céu e me davam fel. Eu queria as garotinhas e me davam ladainhas e salve-rainhas. *(Começa a requebrar o corpo, imitando uma relação sexual atingindo o clímax.)* E foi por isso que eu fiquei assim... assim... ah... assim... ah...”

ELE: *(levantando-se num pulo)* – Sim, era o que faltava. Uma pitada de sexo. Mas agora *au travail*, como diria Balzac.

Ele se dirige rápido para a mesa, põe o papel na máquina e começa a bater febrilmente.

Depois de algum tempo, levanta-se, arranca o papel da máquina, faz uma bola e atira ao chão (SANT’ANNA, 2009, pp. 53-54).

Essa mudança repentina de assuntos evidencia o grau de agressividade ligado ao processo de deslocamento de sua libido, que procura transferir seus impulsos sexuais para a busca de satisfação em elementos substitutivos, como por exemplo, os que permitem certa evasão nas artes. Os compromissos impostos pela autoridade, representada aqui pelos adultos que impõem religiosamente o que pode e deve ser feito em detrimento daquilo que não pode, e portando, não deve ser feito, são compromissos diretamente influentes na formação do superego do indivíduo. Santeiro, por exemplo, é fruto dessa sociedade que leva à constante frustração por não permitir a realização dos instintos que afloram na infância e na adolescência. Essa privação, necessária para a organização social vigente, coloca a sexualidade e o sexo em segundo plano ou os reprime a ponto de gerar uma angústia desesperadora na maioria dos indivíduos. Essa angústia, esse mal-estar causado pela “injustiça” social somente poderiam ser preenchidos pela não aceitação e desobediência das normas morais imposta pelo meio; no entanto, isso nem sempre é o que realmente acontece. Ao estudar sobre a gênese da consciência, Freud (1996) toma, por exemplo, o instinto agressivo e a renúncia à agressão. Sobre isso, escreve:

O efeito da renúncia instintiva sobre a consciência, então, é que cada agressão de cuja satisfação o indivíduo desiste é assumida pelo superego e aumenta a agressividade deste (contra o ego). [...] É provável que, na criança, se tenha desenvolvido uma quantidade considerável de agressividade contra a autoridade, que a impede de ter suas primeiras – e, também, mais importantes – satisfações, não importando o tipo de privação instintiva que dela possa ser exigida (FREUD, 1996, p. 132).

Essa condição exposta por Freud, se adotada como teoria válida, nos permite avaliar a situação da personagem mediante as dificuldades encontradas em sua vida; por não ter sido possível lidar com suas frustrações, todo desejo reprimido e excitação sexual se

transformaram, para ele, em angústia, mais precisamente, em angústia neurótica. Para uma possível reconciliação entre as instituições repressoras (igreja, Estado, família, etc.), Santeiro opta pela satisfação artística, ou seja, opta (in)conscientemente por ser escritor literário, na tentativa de compreender a si próprio e aos outros, com o firme propósito de sublimar suas pulsões, transfigurando-as assim em atividades artístico-intelectuais. O desejo de escrever o romance de sua geração confirma essa possível leitura sem necessariamente excluir outras; entretanto, vale citar também o que escreve Jurandir Freire Costa a partir de contrapontos levantados entre os estudos de Marcuse e Freud:

Sem a sublimação das pulsões e o adiamento do princípio do prazer, dizia ele, relendo Freud, nada pode defender os mais fracos da violência homicida dos mais fortes. Mas à medida que renunciamos à satisfação erótica, renunciamos à gratificação pulsional. O mal-estar da cultura é insuperável. Pior do que isso, sequer podemos saber se a repressão do prazer resulta em preservação da vida em comum, pois, ao sublimarmos o eros, deixamos boa parte do terreno cultural liberado para as manifestações da pulsão de morte. Em suma, dessexualizamos as vidas individuais à custa de sublimação, repressão e culpabilidade, e canalizamos a energia do sexo para o trabalho produtivo e as relações pessoais não erotizadas. Porém, além de insatisfeitos eroticamente, alteramos a economia pulsional e inpletimos o equilíbrio entre as pulsões numa direção perigosa. Quanto maior é a dessexualização maior é a possibilidade da pulsão de morte agir livremente (COSTA, 1997, pp. 117-118).

Vivendo esse “mal-estar da cultura”, o qual expõe Jurandir Freire Costa, Santeiro também se constitui em sua identidade como sujeito que, sendo ao mesmo tempo resultado desse processo repressivo, não abre mão de reafirmar essa condição, considerada por ele entediante, por meio da constante busca de um equilíbrio para sua vida e suas ações; para isso, entretanto, o caminho mais cômodo que lhe resta é o mesmo que o leva à renúncia de si mesmo enquanto indivíduo. Dia após dia, a realidade imposta socialmente a ele tende a fazer de sua personalidade algo que outrora, se bem trabalhado em suas características positivas, seria o caminho para assegurar sua legítima singularidade e, conseqüentemente, funcionaria como uma fonte de felicidade. Porém, sua impotência frente à criação literária o impede de sublimar o Eros não apenas por questões individuais, visto que, ainda que ele queira alimentar seu impulso erótico, as pulsões de morte tendem a prevalecer devido às dificuldades encontradas no caminhar para a realização de seus desejos.

No contexto em que se encontra o protagonista, podemos dividir suas expectativas de futuro em duas partes: uma na qual se permite alterar sua condição de vida criativa enquanto profissional do teatro por seu bom desempenho e atuação no palco, e outra que permite confundir a realidade romanesca com suas próprias fantasias ficcionais, como se

dirigidas, porém, por alguém ou por uma força que lhe é oculta, onisciente. Não seria esta força o aflorar do poder do autor enquanto criador de uma vida ficcional? Ou ainda, não seria esta uma imposição controladora do diretor da peça em que Santeiro atua enquanto personagem de si mesmo na tentativa de escrever o romance de sua geração? Para compreensão dessas contradições, menciono a necessidade que o autor e/ou o diretor possuem de refletir sobre o que está sendo escrito ou dirigido. Por meio da consciência, no momento de colocar em prática a criação artística, os mesmos devem ativar suas condições reflexivas para que haja um progresso harmonioso das ideias responsáveis pela coerência da obra. Sobre essa urgência, Pirandello (1999) também escreve o seguinte:

A reflexão, durante a concepção, assim como durante a execução da obra de arte, não permanece certamente inativa: assiste ao nascimento e ao crescimento da obra, segue suas fases progressivas e goza com elas, aproxima os vários elementos, coordena-os, compara-os. A consciência não ilumina todo o espírito; especialmente para o artista, ela não é uma luz distinta do pensamento, que permite à vontade atingir nela como que um tesouro de ideias. A consciência, em suma, não é uma potência criadora, porém o espelho interior em que o pensamento vai remirar-se; pode-se dizer antes que ela é o pensamento que vê a si mesmo, assistindo àquilo que este faz espontaneamente (PIRANDELLO, 1999, p. 146).

Atuar e vivenciar seriam assim fatores indissociáveis, experiências que permitiriam Santeiro conjugar duas forças numa única oportunidade de extrapolação de suas ações. Assim sendo, o contato físico com a atriz-personagem que o entrevista constitui-se de uma confluência espontânea de sua insistente representatividade e decepção com a realidade erótica; nesse caso, a materialização dessa carência se dá também pelo poder de convencimento, ou seja, pelo poder traiçoeiro das palavras. Como ele mesmo afirma paradoxalmente, “abdicar das palavras e fazer da vida um livro não escrito que se escreve a cada momento” (SANT’ANNA, 2009, p. 57).

Ao expor sobre a escrita de seu futuro romance, Santeiro compõe uma narrativa de maneira a ironizar espontânea e dramaticamente sua própria fragilidade quanto ao processo criativo. Com palavras persuasivas, “*voltando ao mesmo tom de voz de quem lê, num sarau, uma narrativa*” (SANT’ANNA, 2009, p. 57), ele pondera se não seriam os gestos de amor também uma limitação, um empobrecimento do seu universo erótico e imaginativo, onde tudo lhe era permitido. Sobre isso, ele complementa:

Tais dúvidas o paralisavam numa impotência quase catatônica que, gradativamente, o transformava num morto-vivo. Só mesmo as corridas de cavalos e o álcool ainda conseguiam arrancar dele um gesto objetivo. E aqueles lampejos delirantes, as palavras, as constelações infinitas, combinatórias, de palavras, se ainda continuavam a assaltá-lo por todos os meandros mais ínfimos do cérebro, ele não mais as registrava, deixando que aquelas constelações apenas o trespassassem como uma chuva candente de meteoritos, num texto não escrito ditado das profundezas mais profundas. E ele simplesmente deixaria fluir o fluxo e, egoisticamente, seria o único a desfrutar dele. Ele próprio seria o único leitor, o único ouvinte, daquele drama se desenrolando em circuito fechado em seu íntimo (SANT'ANNA, 2009, p. 57).

Confesso admirador de Marcel Duchamp e Rimbaud, Santeiro fica entre o sucesso resultante da escrita de seu último livro intitulado *Memórias antecipadas* de Carlos Santeiro e a depressão pelo sentimento de culpa advindo do próprio sucesso alcançado. Ao longo da entrevista, por exemplo, apropriando-se de um tom ensoberbado pelo fato da jornalista desconhecer o seu livro e o consequente êxito do mesmo divulgado pela mídia à época, ele aproveita para relatar com indignação as frustrações que o acompanham desde a infância e o seu refúgio na literatura. Como informa uma das rubricas, “*assumindo a compenetração de um entrevistado*” (SANT'ANNA, 2009, p. 62), Santeiro desabafa a partir de uma pergunta feita pela jornalista, mas imposta pontualmente por ele mesmo, sobre o porquê, primeiramente, de ter começado a escrever, antes mesmo de querer saber o porquê de ter parado:

ELE: [...] – Porque quando eu era criança não jogava bem futebol nem tocava nenhum instrumento musical e, além disso, era feio. E é obvio que tudo isso se traduzia numa tremenda carência afetiva. E o que me restava para matar a carência? A literatura, meu bem. A literatura. Só me tornando um grande escritor eu podia fazer com que as pessoas gostassem de mim (SANT'ANNA, 2009, p. 62).

Segundo o ponto de vista de Santeiro, sua infância frustrada revela-se ainda fruto de um amor incestuoso pela mãe. Por isso, a culpa, a regressão, o sucesso, entre outros fatores, o levam a voltar para Minas Gerais, onde estão suas origens. O objetivo da volta para a casa materna, em período de licença do trabalho, quase que se resume na necessidade de fazer análise para sua própria compreensão. Assim, as sessões psicanalíticas tornam-se o refúgio do escritor que intenciona escrever o “romance de sua geração”. Todos esses problemas ligados à urgência de seu plano literário vão sendo narrados de maneira verborrágica para a jornalista, que sonolenta, ouve o desabafo de seu interlocutor sobre sua impotência criativa e o *insight* que tivera nos momentos de dor e desespero.

Na volta para o Rio de Janeiro, após a cura de uma úlcera, casa-se novamente, pela quarta ou quinta vez, e o projeto de escrita do romance se dilui na vida cômoda e cotidiana

do lar. Entretanto, com o tempo essa condição torna-se um peso para Santeiro, surgindo novamente a necessidade da “literatura como função existencial, a busca da leveza como reação ao peso de viver” (CALVINO, 1990, p. 39). A partir de então, passa a apreciar e escrever poesia para logo em seguida ser “abandonado” pela própria poesia. Após a declamação de um de seus poemas para a jornalista, que “tampa os ouvidos, para não mais escutar” (SANT’ANNA, 2009, p. 69), Santeiro arrisca afirmar criticamente o seguinte:

ELE: (*falando alto*) – O problema da poesia neste país é que ninguém gosta de poesia neste país.

ELA: (*destampando os ouvidos*) – O que foi que você disse?

ELE: – Que todas as mulheres são assim. Só querem saber de você quando você publica um livro badalado. Um romance com enredo, desses que todo mundo lê. Um romance de geração, por exemplo. Se você vem com poesia, seu nome não sai no jornal, ninguém liga pra você, você não come ninguém (SANT’ANNA, 2009, p. 69).

Além disso, afirma ter sido abandonado também pela nova mulher, pois esta se apaixonara pelo seu professor de ioga, que era também um motociclista; isso tudo por essas duas coisas, a ioga e o motociclismo, estarem na moda. “E a poesia não”. (SANT’ANNA, 2009, p. 70). Nessa época, tendo convencido a mãe a fazer uma caderneta de poupança que o sustentaria durante a escrita do tal romance, acaba por abandonar a ideia, passando a gastar o dinheiro em bebidas para aliviar “o remorso” de não ter aproveitado essa ajuda. Ao abandonar o casamento e a poesia, resta a Santeiro unicamente o conformismo mediante sua frustração, exposto claramente no trecho a seguir, transcrito aqui para finalizar este segundo tópico:

ELE: – [...] Aí eu tive de tirar o time: da ladeira da Glória, do casamento e da poesia. Mas não tem importância, porque a poesia me deu alguma coisa. Pois da poesia ao silêncio – a perfeição do silêncio – é um pequeno passo. Eu já tinha tido o meu *insight*, não precisava provar mais a ninguém o meu talento, então me calei de vez. Porque o que eu sempre admirei mesmo foi o silêncio; sempre achei que as palavras quebram a estrutura primeira do universo, sua perfeição. O verdadeiro pecado original do homem foi a palavra. Foi a palavra que abriu fissura entre o homem e a natureza, o homem e Deus.

ELA: – Nunca vi ninguém usar tanta verbosidade para justificar o silêncio (SANT’ANNA, 2009, p. 70).

5.3 UM SACRIFÍCIO, VÁRIAS NARRATIVAS

O Terceiro Ato de *A tragédia brasileira* (2005), assim como o Primeiro, também é composto por oito cenas. Quem conta a história é o Motorista, que viaja pela Rodovia Belém-Brasília. O espaço inicial da Cena 1, intitulada “Rubricas”, constitui-se de um restaurante fétido

de beira de estrada, e o mais curioso são as personagens que compõem o cenário: Bicha Interiorana, Puta Adolescente e Malandro de Província. O Motorista, por sua vez, é rebaixado a um chofer decadente de caminhão.

Como sabemos, as rubricas em um texto dramático cumprem um papel metalinguístico. Outra palavra apontada pelo *Dicionário de Teatro* (2008b, p. 96) de Patrice Pavis é “didascálias” (do grego *didascalía*, ensinamento). Se levarmos em consideração a acepção desta segunda palavra, temos que extrapolar a leitura de “Rubricas” para além do que seriam simples indicações cênicas, mesmo porque o tópico em sua estrutura não segue os parâmetros desse tipo de texto, porém está escrito em prosa convencional, marcando ainda a mudança de espaço e de tempo narrativos. Sobre o uso de didascálias e seus significantes no interior do texto, Ubersfeld (2005) afirma:

As didascálias (externas e internas) podem, no decorrer da ação, indicar a passagem do tempo, o progresso da ação:

- mudança de estação, mudança de hora (passagem do dia à noite e vice-versa);
- mudança no cenário, marcando uma passagem que pode ser denotada ao mesmo tempo como espacial e temporal, toda modificação no cenário conotando, salvo indicação em contrário, um deslocamento no tempo (UBERSFELD, 2005, p. 134).

Assim, os “ensinamentos” que partirão delas são propiciados também pela morte da menina Jacira, narrada e “encenada” ao longo do livro de Sant’Anna. Desdobrando-se em várias narrativas, tal morte desencadeia conflitos que considero secundários, complementares, mas não menos importantes que os narrados nos primeiros atos.

O Motorista, enquanto bebe, conta amigavelmente a história do atropelamento de Jacira ao Malandro de Província; como música de fundo, todos ouvem o músico goiano Lindomar Castilho, tocado na radiola fanhosa do restaurante. Ao contar a história da qual ele mesmo fizera parte, rememora sua condição de “filho-da-putice” por ter sido o sujeito responsável pelo trágico acontecimento. Ao ser indagado pelo Malandro sobre o fato de ter sido uma tragédia horrível, simplesmente responde que em parte, pois sem isso ele não teria conhecido a menina.

Espreitados pela Bicha Interiorana, que os interrompe e imediatamente se afasta enxotada pela brutalidade do Malandro, prosseguem luxuriosamente com a narrativa ao mesmo tempo em que são excitados pela Puta Adolescente. Para o Motorista, essa é a oportunidade de relembrar todo o episódio vivido no Rio de Janeiro, e, juntamente com ele, persevera o leitor-espectador em sua ânsia por narrativas. Além do mais, ao contar como procedera com a menina Jacira, o Motorista vai inconscientemente reencenando todos os gestos

descritos na adolescente que os circunda. Assim, a narrativa em forma de diálogo torna-se numa ocasião propícia para o desabafo amoroso do Motorista e ao mesmo tempo excitação sexual coletiva. Ao final do diálogo, surge a ideia de que a menina morta, Jacira, teria se transformado em estrela:

- Não adianta, foi só ela que eu amei.
- Besouros chifrudos que, ao cair da noite, começam a arremeter contra os vidros da janela, como uma chuva de meteoritos. Bicha Interiorana que puxa uma cadeira para o lado do Motorista, afaga-lhe os cabelos e pergunta com voz doce e gentil:
- Que que foi, ela te abandonou?
- Não, morreu. Para sempre. Morreu.
- Era tua mulher?
- Não, uma virgem.
- Sabe o que acontece quando as virgenzinhas morrem?
- Não, o quê?
- Se transformam em estrelas.
- Verdade?
- Sim, e sabe qual pode ser a estrela da tua virgem?
- Não, qual?
- Mira, na Constelação da Baleia. E sabe o que significa Mira?
- ...
- Maravilhosa (SANT’ANNA, 2005, p. 114).

A partir desse momento, a narrativa toma rumos mais astronômicos, principalmente porque o astrônomo-garçom resolve fazer uma miniconferência explicando a diferença entre Beta de Perseu, uma estrela variável, e Mira, da constelação da Baleia, uma variável intrínseca, ou *cefeida*. Jacira, agora transformada em Mira, a Maravilhosa, como um fantasma passa a perseguir as personagens e, metaforicamente, a penetrar em suas histórias. Ainda no restaurante, o Motorista passa a ter conhecimento da existência de uma garota com onze anos e dez meses, irmã da Puta Adolescente, chamada Maria Altamira. Com quase a mesma idade de Jacira, por coincidência, o nome Maria Altamira contém Mira, a estrela perseguida pelo Motorista que segue para Belém.

Em sua partida, deixa para trás personagens tão caricaturais e estereotipadas, vidas amarguradas que não brilham no palco da existência, mas ajudam a compor a poeira cósmica do universo humano, como se fossem apenas insignificantes fragmentos interestrelares. Ao ver uma estrela surgir naquele exato instante, segue pensando se não seria Mira, a Maravilhosa. “E se não terá sido a mesma *Mira* que levou os Reis Magos na direção de Belém” (SANT’ANNA, 2005, p. 119). Para finalizar essas primeiras rubricas, o narrador acrescenta: “Motorista que engata a primeira, arranca no rumo daquela estrela, inadvertido de que ela

também pode ser Beta de Perseu. Motorista que, pegando em ziguezague de bêbado a estrada, liga o rádio e exclama alegremente: ‘Eta Brasil!’” (SANT’ANNA, 2005, p. 119).

A partir da Cena 2 desse terceiro e último ato, o romance-teatro foca na história de Maria Altamira. Retomando a forma dramática, passa a descrever os diálogos como se a menina representasse em vida outras adolescentes que, assim como Jacira, perdem-se no mundo com suas inocentes vidas, tornando-se então vítimas de suas próprias concupiscências carnis ou sendo forçadas a isso devido às condições sociais da família. O pai, um espantalho humano, pois literalmente trabalha nessa função por ser doente, dialoga com a filha sobre o destino dela e da irmã mais velha, a Puta Adolescente. Como se suas vidas já estivessem traçadas e sem expectativa alguma de melhora financeira, parece não se importar com o fato delas se entregarem à prostituição desde tenra idade. Essa condição de pobreza, entretanto, também não se constitui um fato isolado. Sobre a exclusão social, a miséria e a penúria, Octavio Ianni (2004) esclarece:

Entre os que padecem da violência inerente ao modo pelo qual se organiza e funciona a fábrica da sociedade, encontram-se muitos, milhares, milhões. Não têm senão limitadíssimo acesso aos bens indispensáveis à vida social e à própria vida. A eles destinam-se migalhas. Povoam as grandes cidades, migram em diferentes direções, vagam perdidos por campos e construções, atravessam territórios e fronteiras, continentes. São versões eletrônicas de famélicos da terra, em um planeta que abundam a riqueza e o desperdício. Sim, são milhões os que padecem a violência com a qual a fábrica da sociedade fabrica a pobreza, a miséria, a fome (IANNI, 2004, p. 148).

A Cena 3 foi intitulada “O Astrônomo e seu Ajudante”. Sendo o segundo um cego, apenas ouve com uma espécie de estetoscópio “as ondas fugidias e perdidas no espaço” (SANT’ANNA, 2005, p. 123) e acompanha a descrição que faz o Astrônomo ao observar as estrelas no céu distante. Falam de Deus, comparando-o a um poeta maluco ou a um diretor de espetáculo, e de uma garotinha nua que nada à meia-noite no poço de uma cachoeira. Essa garotinha, obviamente, é Maria Altamira, que, em forma de metáfora estelar, deixa que o Astrônomo enxergue o seu sonho dentro de uma frágil bolha, “tão frágil que pode dissipar-se com um sopro ou o mais leve movimento...” (SANT’ANNA, 2005, p. 124). Nesse ponto da narrativa, percebo acentuadamente que a estratégia adotada pelo autor também está ligada ao conceito de *mise en abyme*. Agora, não mais com a ideia única de teatro dentro do teatro (PAVIS, 2008b), mas em forma de autorrepresentação, ou seja, o texto remete a si mesmo (autorreferenciação) como forma de compreensão, acréscimo ou prolongamento de seu próprio mundo ficcional.

O “Sonho de Maria Altamira”, Cena 4, corresponde a um momento simbólico e de passagem, pois é o momento em que ela se torna mulher. Mesclando visões que se passam

ora em um porão ora em uma igreja, a garota se vê sendo carregada por um homem que, com uma vela, a conduz pelo braço e diz “– Vem mais, não pode ter medo, porque é ali que eles estão” (SANT’ANNA, 2005, p. 125). ELES, como afirma o narrador, são os escorpiões que a perturbam opressivamente:

Mas ela é uma menina corajosa, tanto é que vai lá, acende o fogo em círculo para o suicídio dos escorpiões. O coração dela bate é por outra coisa: as mãos e o rosto do homem, lembrando o padre com quem ela se confessara, na única vez em que fora à igreja, para a sua Primeira Comunhão.

(O maior pecado que ela confessara fora o de oferecer insetos vivos às formigas pardas. O padre sorria e afagara-lhe a mão. Por um instante parecera a Maria Altamira um pecado que o padre a tocasse e também que ela sentisse nojo da sua mão cabeluda.)

A mão do homem penetra por cima do vestido de Maria Altamira, envolve seus peitinhos que começam a nascer e crescer na mão dele, mas logo murcham, como os da mãe. Ela quer fugir, suas pernas não a obedecem e por isso ela sabe que está dentro de um sonho, mas tenta gritar assim mesmo e não consegue articular um único som (SANT’ANNA, 2005, p. 125).

A perturbação seguida da coragem impulsiva para se livrar dos escorpiões aos poucos cede lugar à busca angustiada pelo prazer inconsciente e satisfação sexual dos desejos reprimidos. Em um misto de repressão religiosa e erotismo asqueroso, a garota vivencia um sonho “freudiano” no qual o gozo antevê o seu próprio castigo. O fato de ela oferecer insetos vivos às formigas pardas torna-se uma condição de pecado em sua mente por saber que vidas inocentes e indefesas não devem ser dadas à destruição por seres mais fortes. Inconscientemente, sua condição é resultado de um jogo sexual instintivo, libidinoso, que pode ser reduzida simbolicamente à figura desses insetos sendo entregues às formigas. Essa comparação se faz verdadeira com o fato de que, após ter sido afagada pelo padre, a garota passa a ser vítima da mão hostil do homem que a “penetra” por cima do vestido. A diferença entre os dois supostos pecados é que um, o afago do padre, pode ser considerado, se intencional, uma manifestação mais refinada da agressividade humana, e o outro, uma manifestação mais brutal dela. Assim, estabelece-se um conflito entre a autopreservação e as exigências da libido nessa fase perturbadora da vida, a adolescência. Nesse conflito, há que se considerar a propensão ao amor, representado aqui pelo aflorar da sexualidade, e um instinto de morte consciente devido ao fato de seus peitos murcharem na mão do homem. A lembrança dos peitos da mãe remete à consciência de que um dia os seus também serão degenerados.

A consciência cristã, do bem e do mal, que persiste em conduzir a vida de Maria Altamira, leva ao comportamento sexual repressivo e condiz com sua atitude de desespero mediante a agressão. Ameaçada de ficar sozinha no meio de morcegos e escorpiões caso não ceda ao homem, ela se deixa levar contraditoriamente pelo instinto que conduz o seu próprio sonho.

Dessa maneira, o desejo realizado traz consigo o sentimento de culpa, que na criança “é, claramente, apenas um medo da perda de amor, uma ansiedade ‘social’” (FREUD, 1996, 128). Essa ansiedade, deveras, leva Maria Altamira a confundir no sonho o porão com a sacristia da igreja “e ali está Ele, cheio de chagas e pregado na cruz, com um pano cobrindo-lhe o sexo, Jesus Cristo Nosso Senhor. Sua estátua está salpicada de escuras e grosseiras nódoas de sangue. Ao seu lado, a Virgem Maria” (SANT’ANNA, 2005, p. 126).

Longe ainda de possuir uma “má consciência”, que segundo Freud se resume num estado mental que tende a reprimir o adulto, impedindo não somente a coisa má, mas também a pretensão de fazê-la, Maria Altamira já se encontra em conflito com sua formação religiosa que, mesmo sendo precária, permite confundir as duas realidades descritas no texto: a onírica e a vivenciada. Talvez seja por isso que, na ausência da autoridade paterna, comprovada pelo diálogo aberto e libidinoso entre ela e o espantalho – o pai – encontra-se o predomínio da autoridade divina, representada nas figuras de Cristo e da Virgem Maria. Essa consciência, por sua vez, é a que leva ao remorso de ter vivido uma experiência pecaminosa sem que haja para ela um perdão, e, mesmo que tal experiência leve à felicidade momentânea, pela satisfação sexual, restará para a garota um sentimento de impotência e dominação frente ao outro e à vil realidade. O diálogo entre o pai e a mãe de Altamira no “espaço da realidade teatral” (SANT’ANNA, 2005, p. 126) confere à sua inquietude a confirmação de seu cruel destino:

Mãe de Altamira (grávida): – Você viu, no vestido dela?

Pai de Altamira: – A flor? Antes ela deu um beijo na flor.

Mãe: – É o sinal?

Pai: – É o sinal.

Mãe: – Qualquer dia passa alguém e leva ela.

Pai: – Como a outra, que se perdeu?

Mãe: – Talvez lá longe ela é feliz (SANT’ANNA, 2005, p. 126).

A perdida, na verdade, é a irmã de Altamira, a Puta Adolescente. A previsão feita para a vida da filha mais nova se baseia unicamente no exemplo de vida da filha mais velha. Assim, a semelhança que há na configuração do destino de Altamira com o destino da irmã é a alternativa que mais corresponde às expectativas dos pais, principalmente às da mãe. A visão que esta possui de felicidade parece contradizer a sua própria moral, ou pelo menos, o que se entende por uma moral mais universalizada, cristianizada. Ao abrir mão da dignidade das filhas, abre inconscientemente mão também do desejo de superação de seus problemas ou mesmos das frustrações que existem em sua mente com relação à família; sonhando com a busca de outras motivações para suas vidas, a mãe deixa de lado o sentimento de culpa e, psicanaliticamente,

remete à busca ilusória da felicidade em terreno desconhecido, ou seja, em terreno que comprometeria, entre outros fatores, a sua própria consciência cristã.

Ao combater as muitas aranhas venenosas que persistem em seu pesadelo “real”, Maria Altamira “percebe que algo de vivo e cheio de patas já penetrou sob o seu vestidinho para aninhar-se, com um formigamento peludo, no meio de suas pernas” (SANT’ANNA, 2005, p. 127). Isto é, o sonho está prestes a se tornar realidade sob a condição da primeira menstruação, uma causa fisiológica que, apesar de natural, torna-se ritual e simbólica para muitas culturas, correspondendo assim à passagem da mulher para a fase adulta. Entretanto, essa comichão sofrida por Altamira se aproxima muito mais da violência reprimida que sai figurativamente em forma de sangue e hormônios do que simplesmente da passagem da infância para a vida adulta. Como se estando à procura de algo que lhe seja substitutivo, sua excitação sexual parece anunciar uma violência ainda maior que a já desencadeada metaforicamente pelas aranhas, uma violência que, na verdade, não pode ser compreendida, pois é inimaginável por ela. Analisando por outro viés, René Girard escreve:

No raciocínio que considera o sangue menstrual como a materialização de todas as violências sexuais, não há definitivamente nada de incompreensível; podemos perguntar, além disto, se o processo de simbolização não responde a uma obscura “vontade” de lançar toda a violência exclusivamente sobre a mulher. Através do sangue menstrual, efetua-se uma transferência da violência, estabelecendo-se um monopólio de fato em detrimento do sexo feminino (GIRARD, 1990, p. 51).

Talvez seja por isso que Maria Altamira vê a estátua de Jesus Cristo “salpicada de escuras e grosseiras nódoas de sangue” (SANT’ANNA, 2005, p. 126) ao mesmo tempo em que se contorce à espera de sua primeira menstruação. A violência para com Cristo é lembrada paradoxalmente, em oposição e semelhança, à violência sexual que a ela infringem por meio do corpo. Neste caso, o sangue da imolação e o sangue menstrual são semelhantes por “purificar” ou aliviar e também ilustrar a violência. Sobre a possibilidade da metamorfose física do sangue derramado representar a dupla natureza da violência, Girard acrescenta:

Certas formas religiosas tiram um partido extraordinário desta possibilidade. O sangue pode literalmente evidenciar o fato de que uma única substância é ao mesmo tempo aquilo que suja e limpa, o que torna impuro e o que purifica, o que leva os homens ao furor, à demência e à morte e também aquilo que os apazigua e faz reviver (GIRARD, 1990, p. 52).

No caso de Maria Altamira, é o sangue que leva ao delírio e à repulsa. Ao se contorcer aterrorizada em sua cama, ela “põe a mão sobre o sexo, para logo depois despertar,

quando vê que sua camisola está manchada de sangue” (SANT’ANNA, 2005, p. 127). Nesse momento é que, “silenciosamente, para não acordar toda a família, ela se levanta. E, obedecendo a um impulso que não vem do pensamento, se esgueira pela janela e corre a lavar-se no poço escuro da cachoeira” (SANT’ANNA, 2005, p. 127).

Em “O Astrônomo e seu Ajudante II”, Cena 5, há o encontro de Jacira e Maria Altamira no palco. Observadas pelos dois curiosos da noite, ambas surgem como se em bolhas de sabão e são comparadas às estrelas que brilham no céu. Para serem vistas, são disputadas por eles incansavelmente, que as veneram não mais como simples estrelas, mas como superestrelas. Ao observarem o céu, Astrônomo e Ajudante chegam à conclusão, um tanto poética, de que estão diante de algo como “bolhas de sabão, sopradas um dia por crianças numa brincadeira de rua” (SANT’ANNA, 2005, p. 129) que surgem como se refletissem e aprisionassem uma historieta humana em algum tempo distante, ou mesmo diante de uma máquina do tempo, há muito sonhada por eles. Diante das visões, ambos refletem sobre suas insignificâncias na tentativa de responderem à seguinte questão: “*Ajudante*: – E nós, meu caro Mestre, dentro dessa dimensão relativa, onde estamos e o que somos?” (SANT’ANNA, 2005, p.129). Ao que o Astrônomo responde:

Astrônomo: – Receio que apenas um espectador e um ouvinte privilegiados, dentro de um remoto ponto de observação – quem sabe uma outra bolha? E a contemplar uma cena tão ofuscantemente bela que faria palpitar o coração entediado do próprio (*exagera na entonação*) “Fantasma da ópera” (SANT’ANNA, 2005, p. 129).

Como espectadores, veem Maria Altamira fazendo “evoluções no poço como uma estrela de balé aquático” (SANT’ANNA, 2005, p.129) e, ao vê-la, o astrônomo faz o seguinte comentário “– A água acaricia-lhe o corpo e o sexo numa purificação de frescor. Transforma-se o espaço cênico num cenário de filme musical-tropicalista de (*exagera na entonação*) “Hollywood”, fazendo da menina uma estrela de cinema” (SANT’ANNA, 2005, 130). Ouvem ainda, antes de se “eclipsarem”, ou seja, antes que a cena se ensombreça de maneira progressiva, “o soar intermitente de uma buzina e o ronco de um motor, ao longe, junto aos ecos de uma canção passional (*Lindomar Castilho*).” (SANT’ANNA, 2005, p.130). Na verdade, neste ponto o texto menciona mais uma vez o atropelamento de Jacira, a outra estrela. Assim, conjugadas nesse ponto da narrativa como se fossem uma única vida, os acontecimentos que envolvem Maria Altamira e Jacira são observados por diferentes personagens e pontos de vista. Como quem observa e movimenta um caleidoscópio, o leitor precisa montar o seu “quebra-cabeça” narrativo. Ainda que haja uma linearidade na organização do texto, é preciso focar em seus

entroncamentos, advindos da criatividade do escritor que faz usos de estratégias interessantes, como a repetição, o fragmento, o *mise en abyme*, o diálogo reflexivo, o monólogo filosófico, a comparação, o uso de rubricas, entre outras, com o intuito de, assim como quem apresenta a um espetáculo encenado, surpreender e prender a atenção do leitor-espectador.

A Cena 6, intitulada “Rodovia Belém-Brasília”, interessa-nos por seu caráter descritivo. À medida que o caminhão do Motorista segue em busca de Maria Altamira, sendo guiado por “sua estrela”, as paisagens e figuras vão surgindo fazendo variar constantemente seu estado de espírito, deixando-o ora alegre ora preocupado e com medo e até com melancolia e terror. Quem vê o caminhão passar, no para-choque pode ler a seguinte frase: “Quanto mais meu cérebro quero lavar, mais ele se turva” (SANT’ANNA, 2005, p. 131). Passando por diferentes contextos paisagísticos, o último que surge e que se fixa no palco imaginário, propositadamente, é o “de uma igreja, em cujo átrio um padre lê o catecismo para três meninas” (SANT’ANNA, 2005, p.132). Essa paisagem, é a que desencadeia os acontecimentos da Cena 7, que possui por título “O atropelamento II”.

Na cena 7, a história interrompida pelo Astrônomo e seu Ajudante é retomada pelo Padre. Este, “*com todas as entonações de praxe (doçura, suspense, terror, etc.), narra, através de um livro de catecismo, para as meninas que o escutam fascinadas, a continuação da história*” (SANT’ANNA, 2005, p. 133). Narra exatamente o encontro entre o Motorista e sua estrela-guia. Ao voltar da cachoeira, ao ouvir aproximar o veículo, Maria Altamira “*pensa em atravessar a estrada e fugir para casa antes da passagem do caminhão*” (SANT’ANNA, 2005, p. 134). Nesse momento, há uma movimentação no palco e uma alteração do cenário, trocando o da igreja para a da “visão de Maria Altamira”:

Padre (*com um dedo nos lábios, pedindo silêncio e criando um clima de suspense*): – Nesse momento em que Altamira cruza a estrada, liberta-se das nuvens *Algol*, o *Fantasma*, a Estrela Demônio. Seu brilho maligno paralisa a menina com uma visão.

[...]

VISÃO DE MARIA ALTMIRA: *Um jovem doentamente belo a espreita através de uma janela. Devolve a menina, petrificada, esse olhar. Até que, fulminantemente, como se a janela se fechasse, produz-se dentro de Maria Altamira uma total escuridão, que ela confunde, durante uma fração milimétrica de segundo, com o rosto de um negro* (SANT’ANNA, 2005, p. 135).

Obviamente que nessa visão há uma referência muito clara à história de Jacira. E, para completar a cena, a “visão do motorista”:

VISÃO DO MOTORISTA: *Ofuscaram-se os olhos do Motorista diante da intensidade do brilho de Beta de Perseu. Como se um outro veículo, com faróis altos, viesse frontalmente em sua direção.*

Cego e desorientado, o motorista põe a mão sobre os olhos, pisa violentamente no freio e baixa os faróis.

Vê o Motorista à sua frente uma rua de Botafogo no crepúsculo. No meio dessa rua, uma menina segura uma corda, com o vestido manchado de sangue. Sem nenhum gesto de defesa, ela vai ser atingida pelo caminhão.

É o motorista acometido pelos espasmos de uma ejaculação precoce e, desgovernado como um meteoro incandescente, o caminhão arrasta a menina para o abismo, onde irão, ela e o Motorista, crepitar numa fogueira, até que se extinga num purificado vazão (SANT'ANNA, 2005, p. 135).

Na última cena do espetáculo imaginário, “Rubricas II”, temos o sepultamento de Maria Altamira. Em forma de uma descrição plástica, a narrativa parte do próprio Autor-Diretor, que é também o “pintor” do quadro virtual e ao mesmo tempo o coveiro do cemitério. Entre o mórbido e o poético, que se fazem presentes em todo o livro, o pintor investe no “abismo”, ou seja, no vazio da tela branca para a composição de toda a paisagem interiorana imaginada por ele.

O cortejo, que leva o caixão de tábuas cor-de-rosa de Maria Altamira, é composto, entre outras, pelas seguintes personagens: pai, mãe grávida, mas que ainda amamenta uma criança de colo, irmã mais velha da defunta, chamada Maria Imaculada, a Puta Adolescente de “Rubrica I”, e Florisvaldo, o Malandro de Província. Todas elas são pintadas no quadro de forma a compor claramente duas partes: uma correspondente à caminhada do cortejo feita até o cemitério e a outra correspondente ao momento da bênção final a ser proferida pelo padre. É curioso constatar também que, na segunda parte, a mãe de Altamira se encontra sentada sobre o caixão da filha amamentando uma criança de colo. Assim, pintadas na tela como se para zombar da morte, três vidas estão assentadas sobre o caixão: a da mãe de Altamira, a da criança que amamenta e a do feto que está sendo gerado. Essa imagem composta pelo pintor ou Autor-Diretor é extremamente simbólica e remete ao que pondera Eliane Robert Moraes quando escreve sobre o homem, a violência e a morte: “se o segredo do homem está na morte, não é ela que lhe confere a sua verdade” (MORAES, 2002, p. 222). Mesmo condenado a desaparecer com o tempo, o cortejo representa a vida que persiste aquém-túmulo. Apesar das mortes de Jacira e Altamira terem sido narradas com esmero tanto literária quanto plasticamente, “a morte repousa além dos horrores múltiplos que compõe o quadro da existência humana e por tal razão ela constitui, por excelência, o ilegível, o irrepresentável” (MORAES, 2002, p. 222).

No final do enterro, Florisvaldo e Maria Imaculada são as personagens que mais se destacam dentre os da família, parentes e conhecidos; talvez isso aconteça devido ao romantismo exteriorizado nos gesto de um para com o outro no momento de condolências.

Como se convertidos em figuras mais sensíveis que os demais presentes, compõem, assim como duas meninas que correm e se ajoelham diante das cruzes, um séquito misterioso, visto que “julga o pintor poder ouvir duas vozes infantis pronunciarem num dialeto misterioso: Ikú rèé idágírí. Ijùkú Ágbé Gbá” (SANT’ANNA, 2005, p. 139). Após pronunciarem tais palavras, as vozes silenciam para que o padre encerre o funeral, convertido agora, para a satisfação da libido do Autor-Diretor, num cerimonial mais sincrético e artístico que propriamente católico:

Aproximam-se do caixão, de mãos dadas, Florisvaldo e Maria Imaculada, quando o padre traça agora, sobre os peitinhos da virgem, por três vezes, o sinal-da-cruz. Ao pronunciar ele, pela terceira vez, o nome do Espírito Santo, dizem-se *Sim*, silenciosamente, Florisvaldo e Maria Imaculada. Veem nesse momento, o pintor e o coveiro, surgir nas constelações do vestido da virgem, como num bordado invisível, antes de fecharem-se o esquite e o espaço cênico da tela, uma nova estrela surperbrilhante (SANT’ANNA, 2005, p. 139).

O que seria o último capítulo do livro, caso ele fosse um romance convencional, constitui-se tampouco de uma última cena, mas de um epílogo no qual, reflexivamente, para fazer um contraponto com a temática da obra, aparecem figuras como Cristo, Buda, um pajé da floresta amazônica e Freud. Todas as figuras, ainda que divergentes em seus princípios de fé, crenças e sabedoria, estão irmanadas por uma espécie de “comunhão” para com os homens e para com a natureza, ou seja, todos estão em harmonia com o cosmo e apresentam, por exemplo, um princípio, seja ele de movimento (Cristo) ou de estagnação (Buda). Cristo, tendo o seu destino traçado, é o viajante que a todos encanta por sua beleza e suavidade. Sua missão é árdua, pois “carrega a responsabilidade de guiar o rebanho humano e isso pesa em seus ombros” (SANT’ANNA, 2005, p. 144). Já Buda, segundo o narrador, espria conforto, quietude e é indiferente diante do que possa acontecer a ele e às pessoas. “Buda nos remete a nós mesmos, ao fluir gota a gota de nossa existência. Buda não é Deus, mas o próprio homem tornando-se Deus” (SANT’ANNA, 2005, p. 145).

No espaço cênico, as figuras que remetem a Cristo e Buda são totalmente opostas. Para descrever Buda, o Autor-Diretor parte do princípio da estagnação, pois “Buda compõe a estátua de si mesmo, que deverá permanecer por milênios e milênios diante da qual os fiéis depositarão grãos de arroz em oferenda. Assim: gordo, plácido, ridículo, sentado, Buda” (SANT’ANNA, 2005, p. 145). “Cristo, ao contrário, está sempre em movimento. Podemos vê-lo, agora, magro e atlético, a caminhar com suas ágeis passadas pelo espaço cênico. Cristo caminha ereto como um soldado e com ele caminha invisível o Demônio” (SANT’ANNA, 2005, p. 145).

No epílogo de Sant'Anna, o próprio Cristo, no entanto, duvida de sua natureza divina. Caminhando com os fiéis pela areia da praia, depara-se com uma garota que, assim como Jacira e Maria Altamira, possui apenas doze anos. Mediante a beleza e fascinação da garota, “Subitamente, Cristo se percebe muito cansado e carente de um corpo macio de mulher, perfumado por essências suaves do Oriente. Um corpo que dê a Cristo a certeza e o prazer de ser um homem, apenas um homem” (SANT'ANNA, 2005, p. 146).

Ao tornar ficcional a vida de Cristo e das demais personagens, o Autor-Diretor deixa as amarras bíblicas e, criativamente, desconstrói aquilo que o leitor-espectador está acostumado a ler, ver e ouvir. De forma ensaística, rebate o dogmatismo a ponto de por em xeque a existência de Deus por meio do próprio Cristo criado por ele:

Cristo duvida então ser o Filho de Deus. Pelo menos, não mais do que os outros homens. Talvez aquela história toda de ser o Messias não passe de uma vontade de heroísmo e grandeza do próprio Cristo, nele incrustada por seus pais, impregnados da expectativa de libertação de todo um povo, desde Moisés. Cristo então duvida, torna-se descrente: “Não existe Deus; a criação é um acidente apocalíptico e cabe ao homem superar-se sempre, através do autoconhecimento” (SANT'ANNA, 2005, p. 146).

Essa ousadia e onisciência do narrador leva a personagem a ter o que ele chama de “*insight* psicanalítico”, ou seja, em sua preponderância narrativa chega a afirmar o seguinte: “Cristo não quer ser Deus, e sim uma pequena gota na torrente contínua” (SANT'ANNA, 2005, p. 146). Após chegar a essa conclusão, o texto anuncia um novo espaço cênico atravessado por associações e imagens que se encontram na mente de Cristo. Perpassando pela história do cristianismo, o Cristo ficcional faz, a princípio, uma reflexão a respeito dos acontecimentos mais absurdos, como por exemplo, o fato de os cristãos terem sido despedaçados por leões na arena romana. Aproximando os tempos, vê em uma sala com um trono a figura do Papa, o suposto descendente de Pedro e “se espanta com o fato de que Pedro, na pessoa de seu sucessor, já não se vista com trajes modestos de um pescador, mas com um manto de ouro e púrpura, enquanto segura um cetro real.” (SANT'ANNA, 2005, p. 148).

De certa forma, percebo que o Cristo que o Autor-Diretor coloca no palco avalia não somente a violência física, individual ou coletiva, advinda das contradições religiosas, mas também a violência simbólica. No texto “Anjos e demônios” René Girard pondera que “a cultura contém a violência de duas maneiras, à medida que põe fim à violência e à medida que a violência está dentro dessa cultura” (GIRARD, 2001, p. 22). Partindo dessa afirmação, posso inferir que o Cristo do Autor-Diretor não apenas expõe uma violência direta, sacrificial, na qual há uma vítima expiatória em prol de algum benefício alcançado ou que se deseja alcançar, ou

ainda a violência de pessoas que, em geral, são vitimadas pelas condições socioeconômicas a que pertencem, mas uma violência ou imposição que faz uso da presença ou da linguagem simbólica como “arma” de convencimento. Talvez seja por isso que, balanceando virtudes e vícios, “Cristo percebe que Pedro progrediu muito na vida desde os tempos de Jerusalém e que em seus olhos não brilha mais a antiga fagulha de fé” (SANT’ANNA, 2005, p. 148). Porém, tendo Cristo adormecido na praia ao lado da garota, todas as suas visões não passaram de um sonho comum, deixando-o, portanto, mais aliviado ao acordar.

Passando da avaliação religiosa da fé cristã para a psicanálise, o Autor-Diretor coloca no palco mais uma de suas personagens: Sigmund Freud. Este, deveras, é comparado a Cristo, e, ao lado dele mesmo e da garota que ainda se encontra em cena, atua discretamente junto ao Mestre “como se pertencessem a épocas e cenários distantes uns dos outros no espaço e no tempo” (SANT’ANNA, 2005, p. 148). Essa aproximação, entretanto, desperta a curiosidade do leitor-espectador que pode indagar o seguinte: afinal, qual seria a relação de Cristo e a psicanálise de Freud? Ou ainda, pensar mais contextualmente: qual seria a relação desse epílogo com o todo de “*A tragédia brasileira*”?

Entre as visões de Cristo, aparece o cenário do cemitério onde se encontra a mesma garotinha da visão da praia. “A túnica aberta da menina deixa entrever lindos e diminutos seios, de tal modo brancos que é deles que jorra a luz a alumiar a cena” (SANT’ANNA, 2005, p. 148). Com a cena iluminada, tem-se o encontro de Cristo, Freud e Deus. Este último é apresentado como o superego de Cristo, o responsável por instalar nele o sentimento de culpa quando toca a garotinha, na verdade, Jacira:

Num impulso irresistível, Cristo estende a mão para tocar os seios de *Jacira*, não por uma bestial luxúria, mas por uma reconciliação súbita com a beleza da Criação. Antes que possa tocar, entretanto, aqueles frutos divinos, escuta-se um trovão e forma-se no céu, nos contornos evanescentes de uma nuvem, a imagem de Deus, que tem o rosto quase idêntico ao de José, pai terreno de Jesus Cristo. Deus, na pessoa de José – anota Sigmund Freud –, é o superego de Jesus Cristo, e é por essa fresta que se introduz, na inocência, a culpa (SANT’ANNA, 2005, p. 148).

Aberta a fresta, “numa coerência absoluta com essa culpa, Cristo vê surgirem de detrás dos túmulos homens vestidos com sinistras batinas negras enfeitadas de roxo” (SANT’ANNA, 2005, p. 149). No pesadelo de Cristo, esses homens seguem ritualmente com *Jacira*, a vítima, o bode expiatório, o *fármakon*, como se ela fosse concomitantemente “a identidade do mal e do remédio no plano da violência” (GIRARD, 1990, p. 53). Em sua “inocência”, *Jacira* é levada para ser queimada publicamente na fogueira como uma feiticeira, e isso é inevitável porque assim impedirá que o mal, o pecado, alastre-se cada vez mais pela

comunidade. Dessa forma, ainda que o livro *A tragédia brasileira* (2005) pode ser considerado uma comédia dramática, a morte de *Jacira* representa algo que precisa ser pesado; no entanto, como afirma Girard ao escrever sobre a tragédia, isso geralmente acontece não em uma balança comum, da justiça, mas na balança da violência. O trecho que se segue, ilustra bem essa condição de vitimização da personagem e é irredutível em sua crítica a certa entidade religiosa:

Amedrontada, *Jacira* se lança nos braços de Cristo, mas, antes que possa alcançá-los, aquele que parece ser o chefe do grupo, um bispo, interpõe-se entre o Mestre e a menina. Espraçando um hálito azedo de padre de confessionário, sussurra:

– Não vê que é uma feiticeira e que o Demônio a possui?

Arrastam então os inquisidores a menina para longe de Cristo e põem-se a amarrá-la numa estaca entre achas de lenha. Cristo quer abrir a boca para dizer que não, “que não foi para que seus discípulos se transformem em cardeais palacianos e bispos inquisidores que ele terá morrido na cruz e seus seguidores foram despedaçados por feras”. A voz de Cristo, porém, recusa-se a emitir uma linguagem articulada e, nesse instante, os padres com tochas acendem a fogueira e a garota começa a se debater e a gritar por socorro.

Cristo acorda banhado em suor e gritando:

– Não... não... não! (SANT’ANNA, 2005, p. 149).

Ao acordar na praia e, após de ter expulsado o demônio que havia dentro de si mesmo, que sai de cena em forma de uma velha beata e corcunda, Cristo “se acha preparado para encontrar e entender Maria Madalena, a mulher, tornando-se assim um dos primeiros feministas do mundo” (SANT’ANNA, 2005, p. 150). Deixada para trás a terrível visão de *Jacira*, como se ela fosse a própria Lilit encarnada, a odiada pelas famílias por sua intromissão nos lares a fim de satisfazer seus desejos sexuais, Cristo concede um último aceno à garota “real” da praia e segue agradecido por esse aprendizado.

Alternando, então, as descrições entre a esperteza móvel de Cristo e a passividade de Buda, o Autor-Diretor vai criativamente narrando o que se passa no espaço cênico. Por fim, como figura simbólica, possuindo em si a natureza divina e a terrena, Cristo é teatralmente crucificado no monte das Oliveiras em meio a terrível tempestade. “E, de repente, estará tudo tão silencioso e vazio como numa grande produção cinematográfica quando se projeta sobre a tela a palavra FIM” (SANT’ANNA, 2005, p. 155). Com isso, o silêncio e o vazio que o espetáculo provoca no imaginário do leitor-espectador ainda são completados pelo último parágrafo do livro de Sant’Anna, que retomando o espaço cênico do cemitério, escreve: “Depois desse fim, porém, sobrevirão a cada noite uma nova representação e um novo princípio. Sob os braços abertos de Cristo nas cruces, clareia então tênue, quase imperceptivelmente, como um rastro luminoso na mais densa treva, o Caos que antecede o Verbo...” (SANT’ANNA, 2005, p. 155).

5.4 ARTE, REPRESENTAÇÃO E VAIDADE

Em *Um crime delicado* (1997), o reencontro tão esperado, apesar de Martins traçar todas as estratégias para que ele ocorra, não acontece. Frustrado, ele resolve esquecer Inês, voltar para o trabalho e ao seu “*centro* pessoal, de onde nunca deveria ter saído” (SANT’ANNA, 1997, p. 43). No entanto, assim que volta do Cine Estação Botafogo, lugar onde esperava que o encontro acontecesse, chegando a casa, ouve o telefone tocar. Apavorado, vai atendê-lo na expectativa de que seja Inês:

Estendi a mão para o fone e disse um “alô”, arfante, que soou como um gemido. E tive a quase certeza de que a pessoa do outro lado da linha, quem quer que fosse ela mas que para mim *devia* ser Inês, chegou a ouvir-me antes de desligar, após uma pequena pausa em que pude repetir: “Alô, alô!” (SANT’ANNA, 1997, p. 43).

Ao contrário dele, que batera com raiva o telefone, a forma suave com que a outra pessoa pousou o telefone no gancho, fez aumentar sua expectativa e alimentar ainda mais sua esperança.

No dia seguinte ao episódio do telefone, ao passar pela portaria do prédio onde mora, Martins recebe um envelope de Inês que revela o seu sobrenome: Brancatti. Ao saber do porteiro que o envelope fora entregue por um homem de moto, que conduzia uma mulher na garupa, o narrador agradece com um *obrigado* e chega à seguinte conclusão: “como podemos pronunciar as palavras mais corriqueiras, ainda quando sofremos um golpe que nos faz empalidecer” (SANT’ANNA, 1997, p. 46). Tal afirmação remete novamente ao ciúme que ele continuamente alimenta por Inês, pois o misterioso homem da motocicleta surge em sua mente como mais um suposto amigo ou amante dela, além da obviedade do relacionamento entre ela e o homem visto no Café.

No envelope, Martins encontra um convite e uma cartinha perfumada, e em seu invólucro, o endereço e o telefone de Inês. Finalmente, a mulher desejada havia dado as pistas de sua “existência”. O convite recebido convoca para uma mostra coletiva, intitulada “Os Divergentes (Pintura)”, e, acompanhado dele, há em miniatura a reprodução de uma das obras a ser exposta. Para melhor compreensão da carta recebida, que na verdade se trata mais de um bilhete, faz-se necessário sua transcrição na íntegra:

*Meu caro amigo! (Acredito que possa tratá-lo assim, não?)
Cheguei a pegar o telefone ontem, mais de uma vez, para falar com você. Como consegui seu número e o endereço? Não foi difícil. Bastou que eu ligasse para o jornal em que você escreve sua coluna. Expliquei que era para lhe transmitir com urgência um convite. Se não cheguei de fato a ligar para você foi por timidez. Para que você não se sentisse obrigado a aceitá-lo. Mas não vou esconder que gostaria muito que comparecesse a essa exposição, com a qual estou intimamente envolvida. Não quero adiantar nada. Apenas que se trata de um determinado quadro e que não busco qualquer complacência. Para isso, ninguém melhor que um crítico!*

Inês

PS: A ideia de convidá-lo ganhou força quando li no jornal de ontem um artigo seu, que me tocou de modo particular, apesar da sua, por vezes, crueldade. Mas não será o que secretamente desejo, o que me estimula e desafia? (SANT'ANNA, 1997, pp. 47-48).

Pela maneira como o bilhete fora escrito, cheio de subentendidos, sem deixar, por meio de uma despedida mais convencional, como “um beijo” ou “abraço”, uma certeza de algum interesse mais íntimo, Martins passa a desconfiar de sua remetente. Entretanto, aceito o convite para a mostra “Os divergentes”, Martins comparece na data e local indicados nele. Após dar uma olhada na exposição e fazer algumas reflexões pertinentes sobre os quadros expostos e os artistas presentes, ele se depara com um que lhe chama a atenção, nele está a misteriosa figura de Inês. Ao vê-la representada na tela, leva um choque porque ali se encontra materializada a sua fantasia de outrora, surgida na manhã posterior à bebedeira. Fantasia essa que, naquele momento, tornava-se realidade, ainda que plasticamente representada. Eis como descreve o que vê:

Qualquer dúvida de que fosse ela foi se dissipando à medida que eu me encaminhava em direção àquele quadro, fixado na parede junto à porta do salão superior do Centro, para a qual, até então, eu dera as costas, e que mostrava Inês, sentada num tamborete, atrás do biombo negro, capturada no ato de vestir ou despir um penhoar ou quimono, de modo que se via um de seus seios – um belo firme e pequeno seio – enquanto a sua perna rija se descobria inteiramente, por estar naturalmente esticada, deixando que se entivesse, mais acima, a penugem de seu sexo. Sobre a borda do biombo, num naturalismo ostensivo, estavam jogadas uma calcinha e um sutiã (SANT'ANNA, 1997, p. 55).

A exposição da nudez de Inês faz com que ele reflita sobre os momentos de fantasia e relembre a comparação feita a partir da ideia de uma “princesa russa”, no início da narrativa. Com o desejo ainda mais aguçado, diante da intimidade exposta da mulher, ele confessa que, qualquer olhar indiscreto, “parecia tornar implausível ou mesmo criminoso” (SANT'ANNA, 1997, p. 56). Tudo isso o leva a concluir que Inês não era pintora, visto que não poderia ter feito seu autorretrato, “e que fora outro a pintá-la e ali estava a sua assinatura: Vitório Brancatti. Numa plaquinha, o título da obra, que era *A modelo*” (SANT'ANNA, 1997, p. 56).

Não por acaso, durante a mostra Martins passa por algumas surpresas: conhece Lenita, uma negra muito bonita que se revela esposa de Vitório Brancatti, e descobre o porquê do

sobrenome assinado por Inês no convite entregue (Inês Bracatti), que Lenita declara ser um nome artístico, visto que a relação de Inês com seu marido era, segundo ela, de pai para filha. Antes, porém, de estar de posse dessas informações que o aliviam um pouco, Martins consegue cumprimentar Brancatti somente de longe e com certa suspeição:

Vitório Brancatti trazia também casualmente desgrenhados os cabelos grisalhos. Olhava em nossa direção (há quanto tempo o estaria fazendo?). Cumprimentei-o com um leve aceno de cabeça e ele fez o mesmo, quase imperceptivelmente. Parecíamos personagens de romances antigos, em que cavalheiros – e era bem esse o melhor termo para homens como eu e Vitório – se cumprimentam de camarotes diferentes numa noite de ópera. Ou talvez eu tenha pensado nisso porque, com seu sobrenome e seu perfil romano, que eu não chegara a notar no Café, tratava-se, sem dúvida de um italiano. Li uma certa hostilidade, ou talvez uma superioridade irônica, em seu olhar. Seria por causa do meu relacionamento incipiente com Inês, ou, quem sabe, pelo fato de ser eu um crítico, do que certamente já estaria informado? Mas essa hostilidade, ou superioridade, não se abrigaria antes em mim do que nele? (SANT’ANNA, 1997, p. 58).

Além dessas suposições sobre aquele que seria o seu rival e questionamentos sobre si mesmo, Martins também fica sabendo que Inês não comparecerá à mostra, e, apesar das forçadas admirações quanto ao quadro observado, despede-se de Lenita sem deixar transparecer qualquer suspeita de seus sentimentos por Inês. Na saída, reconhece a motocicleta e o homem que levava o convite com Inês em seu prédio. Trata-se de Nilton, também representado num dos quadros que servira, inclusive, de miniatura para o convite. Segundo o narrador, que narra com minúcias o momento de sua saída em meio a uma iminente tempestade que se faz perceptível entre raios e trovões, esses detalhes se fazem importantes porque os sentia como intimamente associados ao que ele acabara de ver e viver, como se suas emoções até então contidas se externassem pela tormenta (SANT’ANNA, 1997, p. 61). Ao adentrar o espaço da mostra, a surpresa do encontro com Lenita fez com que ele derramasse parte do coquetel em sua camisa ao cumprimentá-la; e, ao sair, tal situação embaraçosa é retomada por ele com certo exagero, possibilitando-lhe comparar seu estado de espírito à mancha vermelha do coquetel que se evidencia em seu peito: “E não pude evitar o pensamento melodramático, contaminado por um expressionismo barato, de que meu coração sangrava” (SANT’ANNA, 1997, p. 61).

Para esquecer a paixão por uma mulher que mal conhecia, termos esses usados pelo próprio narrador, Martins recorre às amigas femininas de outros tempos. São elas: Maria Clara (40 anos, mulher inteligente, ex-jornalista), Maria Luísa I (jovem atriz de teatro e TV), com quem após assistir à peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, faz amor sem mesmo possuir tal intenção, e Maria Luísa II (professora universitária). Essas mulheres, no entanto, não o

fazem esquecer-se de Inês, e, para amenizar o sofrimento de cunho amoroso, evade-se cada vez mais no álcool.

Sobre a peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, Martins afirma ser desnecessário discorrer em profundidade. Esta teria feito estremecer as alicerces do teatro brasileiro ao estrear no Rio, em 1943, sob a direção de Ziembinski. Quanto à peça assistida, porém, critica a atuação de Maria Luísa no papel de Lúcia, personagem que disputa com a irmã o mesmo homem, Pedro. Para Martins, como crítico teatral perspicaz, a crítica sobre a obra de Nelson Rodrigues é feita diretamente aos diretores que a montam, e se resume no seguinte:

É notório que a obra de Nelson, tendo sido ele o único grande dramaturgo nacional, vem sofrendo montagens de todos os tipos através dos tempos no país, em geral equivocadas, por parte de diretores que, incapazes de exprimir as particularidades estéticas e morais do universo rodriguiano, pretendem acrescentar uma visão pessoal quando não adornos a uma dramaturgia contundente e exata, além de frequentemente entregarem seus personagens a intérpretes sem a vivência e maturidade necessárias para encarná-los (SANT'ANNA, 1997, p. 66).

Essa crítica, obviamente, serve para a encenação da peça que ele assiste naquela noite mais por consideração à Maria Luísa I, a atriz para quem liga por engano, visto que havia a intenção de ligar para outra Maria Luísa, a professora universitária sobre a qual afirma ser “uma mulher madura, bonita a seu modo, talvez um tanto séria” (SANT'ANNA, 1997, p. 64), demonstrando por sua atividade profissional uma admiração a que ele considera “respeitosa”, reconhecendo-a assim como uma atitude agradável e ao mesmo tempo grave por parte dela. Além do mais, sem citar o nome do diretor da peça criticada, Martins persiste nos comentários por ver que:

as duas jovens atrizes que interpretavam as irmãs Aláide e Lúcia (sendo que a primeira, na trama, já estava morta) trocaram uma com a outra, em cena, o *vestido de noiva*, ficando nuas no palco por longos momentos, num óbvio sensacionalismo comercial que jamais constou das rubricas do autor. Pelo contrário, toda a carga de dramaticidade e erotismo, contida nesta como em outras peças de Nelson, provém muito mais de sua atmosfera de pecado, dos véus das proibições e convenções, que explodem surdamente. Nesse sentido, quase não há lugar em seu teatro para a pornografia ou nudez ostensivas. No máximo, decotes, ligas, combinações, que funcionam como poderosos fetiches (SANT'ANNA, 1997, p. 67).

Sendo, por engano, praticamente obrigado a ficar naquela noite com a atriz Maria Luísa, Martins a convida para ir a um Café. Lá é que ele faz os comentários e elogios sobre a atuação dela na peça de Nelson Rodrigues. No entanto, quando a mesma oferece uma

carona de volta para casa, ele é obrigado a aceitar tal proposta, e, por fim, vê-se pressionado, como ele mesmo afirma, por mera formalidade, a convidá-la a entrar em sua casa, o que ela aceita prontamente, sem escusar. Diante desse imprevisto, Martins enquanto narrador astucioso pondera: “Para descrever o que se passou entre mim e Maria Luísa, serei obrigado a abdicar de toda pretensão à elegância e ao bom gosto literário, e mudar radicalmente de estilo” (SANT’ANNA, 1997, p. 70). Assim, a partir dessa mudança de estilo é que o leitor conta com algumas páginas chamadas pelo narrador de “cruzas narrativas” ou “abismo sublitterário”; resumindo, conta na verdade com provocações, sensualidades, dúvidas, ressentimentos e, finalmente, a entrega “ao prazer lúdico pelo sexo transgressor entre a atriz e seu crítico, entre a garota e o homem sério que tinha idade para ser mais do que seu pai” (SANT’ANNA, 1997, p. 72).

Essa entrega transgressora de Martins ao sexo descompromissado resulta, no entanto, em embriaguez, insônia, amnésia e aflição desmedida. A ansiedade é gerada pelo medo de que tudo o que acontecera na noite anterior com Maria Luísa venha a público. Ademais, sua condição de crítico teatral o coloca em xeque com o vivido a ponto de criticar a nudez escancarada da mulher com quem saíra, e, mediante o texto crítico que escreve sobre a peça para ser enviado ao jornal, ele avalia sua difícil condição:

Então, com aquela *critique à clef*, eu pretendia ainda, quase desesperadamente, sugerir a quem quer que fosse, incluindo Maria Luísa, que minha lamentável falha se devera à ausência dos véus do pecado e das proibições, quando a atriz se dispusera a entregar-se a mim tão ostensiva e agressivamente, deixando para trás, junto com a sua Lúcia, latente e adormecida como uma fantasmagoria no palco, a magia das rendas, anáguas, bustiês etc., que eu tanto destacava na encenação.

Em suma, eu defendia o argumento – teatralmente irretocável mas bem mais discutível na vida real – de que a nudez escancarada, por mais deslumbrante que fosse, era também, se não casta e proibitiva, muito menos sedutora que um corpo revestido dos adereços mais íntimos, que, antes de serem desvelados, cobrem de mistério, fetichismo e, por que não dizer?, de misticismo a mulher (SANT’ANNA, 1997, pp. 75-76).

Talvez seja por tudo isso que ele se encontra apaixonado por Inês. O fetichismo e o misticismo em torno dessa mulher fazem com que ele desperte, enquanto homem, o que há de mais sensível dentro de si, e, para a busca da realização de seus desejos instintivos, resolve escolher outros caminhos que, se não demonstram abertamente semelhanças com os convencionais, mascaram e amenizam os comportamentos machistas e de caráter brutal que ainda predomina na sociedade em geral.

Ainda que com pretensões ao amor romântico, o ardor sexual de Martins parece impedir a realização de uma relação amorosa mais “feminizada”. Assim, sua condição de

amante se aproxima muito do caráter erótico dos casos extraconjugais, que são quase sempre encobertos pelos “véus do pecado e das proibições” (SANT’ANNA, 1997, p. 75). A presença desses fatores, não encontrados na relação com Maria Luísa, conseqüentemente, o levaria ao autoconhecimento como se estivesse à procura de uma unidade misteriosa em torno da mulher desejada. Sua narrativa se aproxima muito do que Anthony Giddens pondera sobre esse tipo de ligação amorosa:

O amor romântico, que começou a marcar a sua presença a partir do final do século XVIII, utilizou tais ideais e incorporou elementos do *amor passion*, embora tenha-se tornado distinto deste. O amor romântico introduziu a ideia de uma narrativa para a vida individual – fórmula que estendeu radicalmente a reflexividade do amor sublime. Contar uma história é um dos sentidos do “romance”, mas esta história tornava-se agora individualizada, inserindo o eu e o outro em uma narrativa pessoal, sem ligação particular com os processos sociais mais amplos. O início do amor romântico coincidiu mais ou menos com a emergência da novela: a conexão era a forma narrativa recém-descoberta (GIDDENS, 1993, p. 50).

Essa condição individualizada, que mistura os ideais do amor romântico aos ideais do amor paixão, encontra-se claramente representada na escrita do narrador. Como alguém que sai à procura de uma justificativa convincente para suas ações, Martins encontra na sublimidade do amor por Inês uma vazão para a concretização de seus desejos sexuais mais recônditos, mascarando-os assim, de certa forma, com a busca pela liberdade amorosa sem necessariamente levar em consideração o outro. Como acrescenta Giddens,

O complexo de ideias associadas ao amor romântico pela primeira vez vinculou o amor com a liberdade, ambos sendo considerados estados normativamente desejáveis. O amor apaixonado tem sido sempre libertador, mas apenas no sentido de gerar uma quebra da rotina e do dever. Foi precisamente esta qualidade do *amor passion* que o colocou à parte das instituições existentes. Os ideais do amor romântico, ao contrário, inseriram-se diretamente nos laços emergentes entre a liberdade e a autorrealização (GIDDENS, 1993, pp. 50-51).

Para além da aparente inocência de Inês, e, mediante a dificuldade de Martins de controlar o jogo amoroso que ele mesmo estabelecera, destaca-se nela o ideal de mulher difícil, especial. A atração à primeira vista por essa mulher, no entanto, não elimina a possibilidade das compulsões sexuais aflorarem no homem como um requisito essencial à sua completude. Assim, “o ‘primeiro olhar’ é uma atitude comunicativa, uma apreensão intuitiva das qualidades do outro. É um processo de atração por alguém que pode tornar a vida do outro, digamos assim, ‘completa’” (GIDDENS, 1993, p. 51).

O caso episódico entre o narrador e a atriz, ainda que inaceitável por ele, leva-o a refletir sobre sua própria condição amorosa. Ao tentar equilibrar razão e emoção a partir do erro cometido, Martins promove ainda mais desconforto, visto que, após escrever e enviar ao jornal uma crítica à peça assistida com Maria Luísa, resolve ligar para Maria Clara para tentar se desfazer da “depressão cavernosa” (SANT’ANNA, 1997, p. 76) que o abatia. Imediatamente, após ouvir todas as mágoas, a amiga “desdramatiza” tal situação, dizendo: “Meu Deus, você precisa comer essa mulher. Nem que seja para libertar-se dela” (SANT’ANNA, 1997, p. 77). Esse conselho, dado com um verbo “cru” (comer), é acrescido de comentários por parte de Maria Clara que lhe causam bem. Entre eles, “Eu o conheço bem, meu caro. Comigo, não tem essa de crítico. Você é tão anacrônico como um poeta mórbido e romântico” (SANT’ANNA, 1997, p. 77). Para completar, a conselheira ainda diz: “a mulher sempre tem a ver com o fracasso de um homem” (SANT’ANNA, 1997, p. 77), e, como se para confirmar a citação de Giddens sobre as características do amor paixão, segue o final do diálogo entre o narrador e a amiga confidente:

- Se eu tivesse juízo me casava com você, Clarinha – eu disse, depois que tudo voltou a uma plácida normalidade.
- Você deve estar brincando – ela me respondeu, com sua risada característica.
- Aliás, não vejo você dividindo uma cama por muito tempo nem com a sua manca.
- Propus, de qualquer modo, que fôssemos ao teatro àquela noite. Subitamente séria, Maria Clara recusou.
- Olha, também tenho algo a contar a você. Estou firme com uma pessoa e nessa relação não existe espaço para mais ninguém (SANT’ANNA, 1997, pp. 76-77).

Diante dessas verdades ditas e, conseqüentemente, ficando magoado por ter sua proposta de sair com Maria Clara recusada, o narrador vê no desfecho de seu “diálogo incisivo” (SANT’ANNA, 1997, p. 77), como declarara anteriormente, um aviso de que deveria se voltar para suas obrigações profissionais. Sendo assim, passa à análise, em tom ensaístico, de uma peça nominada *Albertine*, “uma livre adaptação de temas proustianos, de autoria da jovem encenadora paulista Beatriz Sampaio” (SANT’ANNA, 1997, p. 78). Em sua análise combativa e cheia de energia, como declara, faz uma crítica aos cânones literários ocidentais, arriscando então algumas posições:

Se a liberdade com os cânones literários ocidentais, ou o completo desrespeito a eles, tem sido uma das opções recentes – e algumas vezes saudável – de um certo teatro brasileiro que se quer na linha de frente da inovação e da experimentação, nem sempre sua prática consegue contornar uma encruzilhada cujas vias conduzem, uma, ao formalismo e, a outra, a uma tradição bem brasileira: a de uma tendência vocacional para a farsa, a galhofa, que atinge seu ápice na chanchada, não sendo raro que as duas vias se reencontrem numa mesma criação, como se dava em *Albertine* (SANT’ANNA, 1997, p. 78).

Esse posicionamento sobre a ambição da peça de Beatriz Sampaio, que segundo o narrador, segue uma inclinação de origem feminista ou até mesmo de ordem iconoclasta, inova a obra, sob outro ponto de vista, quanto às personagens, visto que essas passam a representar diferentemente das personagens escolhidas pelo próprio autor do texto. Esse tipo de procedimento adotado pela encenadora teria sido adotado também por outros encenadores, como por exemplo, o inglês Tom Stoppard. Segundo o crítico, tal encenador, o mesmo do *Hamlet em quinze minutos*, em seu *Rosencrantz e Guildenstern estão mortos*, teria tornado as duas personagens-título secundaríssimas do *Hamlet*. Essa estratégia de tornar a peça burlesca, de apelo popular e humorístico, une, por outro lado, os princípios de teatralidade e dramaticidade. Para isso, o texto, encarado como objeto base de interpretação, é o que possibilita uma leitura total, ou seja, o que possibilita abranger o conteúdo de forma literal e em todos os sentidos, ampliando-o ainda mais. Ao escrever sobre a encenação improvisada, Patrice Pavis (2010), afirma em seu texto:

No que diz respeito à pesquisa, a encenação conta com mais de uma centena de anos de acúmulo de materiais e experiências. Porém, a saturação é sensível desde sempre, os simbolistas já se queixavam disso em 1890. O novo que acontece na França nos anos de 1960, a performance, encontra-se em outra tradição cultural, a anglófona, moeda corrente constitutiva da *performatividade*. Ora, assistimos talvez à passagem em escala entre a teatralidade riquíssimamente encenada e a performatividade, que nada mais faz do que prolongar o drama. *Teatralidade* e *dramaticidade* são indissociáveis na dramaturgia ocidental e são também aquilo que permite a comparação e o confronto entre as formas europeias e as performances culturais e/ou espetaculares do mundo inteiro. Estes três casos-limites de encenação – leitura, encenação denegadora e improvisação relativa – apenas confirmam o diagnóstico: a velha teatralidade grega, muito embora condenada desde seu aparecimento, procura desesperadamente limitar-se a um mínimo para sobreviver, mas o faz para aliar suas forças com a velha retórica e com a dramaticidade, ambas igualmente de origem grega. É certo que a teatralidade e a performance não andam uma sem a outra, apenas a dosagem varia. Dever-se-ia inventar uma *performise* (PAVIS, 2010, p. 39).

De acordo com nota do tradutor do livro de Pavis, a palavra “*performise*” trata-se, na verdade, de um neologismo do autor formado por *performance* + *mise em scène*. Seguindo essa proposição feita à estética teatral, a fusão entre dramaticidade e teatralidade na peça *Albertine* é o que parece existir em consonância com essa nova fase teatral já descrita por Pavis. Acompanhando o crítico em sua vaidade autoral, lemos:

Ao deslocar, porém, a senhorita Beatriz Sampaio, em momentos decisivos do espetáculo, as posições de Proust e sua personagem Albertine, ou, mais genericamente, do narrador e do narrado, numa obra em que estes eram indissociáveis, se demonstrava ela a audácia dos que nada têm a perder, sucumbia também à tentação simplificadora de reduzir o permanentemente deitado e asmático narrador, o próprio Marcel, à futilidade parasitária de um rico e jovem burguês bem-aceito pela decadente aristocracia francesa da passagem do século. E se não era incabível a visão crítica, deveria ter sido a senhorita Beatriz a humilde a deixar claro que quem a fizera transparecer fora o escritor, mas num romance que ultrapassava de muito a reportagem social de costumes para dar um imenso salto qualitativo sobre os limites da literatura, alcançando uma verdadeira iluminação, ainda mais interessante porque à maneira ocidental, sem apelar para misticismos baratos (SANT'ANNA, 1997, p. 79).

E assim prossegue Martins em sua crítica à *Albertine*, principalmente ao que ele denomina de “procedimentos cênicos” (SANT'ANNA, 1997, p. 80) da peça. Ainda que explicitamente o crítico não cite a palavra *performance* como coadjuvante nesse processo de representação, podemos inferir que Beatriz Sampaio concebe o teatro como possibilidade de representação ligada ao espetáculo, ou seja, à teatralidade de tradição francesa mencionada por Pavis. Como uma atividade teatral que realiza livremente uma ação, a proposta da encenadora é elogiada pelo crítico de forma a exigir do leitor que ele seja também um espectador das ações descritas. Assim, seu ensaio condiz com os estudos sobre a encenação à medida que, para repetir aqui um termo de Barthes, a partir do texto de Pavis, avalia não somente a “polifonia informacional” da obra, mas suas ações performáticas sobre os diferentes objetos que constituem a peça e/ou fazem parte do processo da representação: o texto, o espectador, o ator, entre outros. Para complemento dessa afirmação, lemos em sua crítica:

Mas se os procedimentos cênicos até aqui descritos, com suas necessárias transposições dos códigos literários para os da teatralidade, alcançavam, muitas vezes, um resultado poético, ou de humor mais fino, que poderiam conceder, quando menos, os encômios de “inteligente”, “engraçada”, “sensível” ou “instigante” – como gostam alguns – à encenação de Beatriz Sampaio, neutralizando o narcisismo formalista que dela escapava; a diretora, ao fazer o jovem Marcel, sentado na cama, utilizar realmente no palco o tal prosaico utensílio, um urinol, seguro pela criada Françoise, o efeito que daí resultava sobre o espetáculo e o próprio Proust era de devastação, com grande cumplicidade de boa parte da plateia, diga-se de passagem (SANT'ANNA, 1997, p. 80).

A criatividade de Beatriz Sampaio ao interpretar a obra de Proust, adaptando-a ao contexto de sua época, é que leva o público a certa cumplicidade, a qual ressalta Martins. Os comentários que seguem à citação anterior revelam, dessa maneira, não somente a posição da encenadora como também a do narrador-crítico; enquanto profissionais do teatro, ambos têm a

perspicácia de compreender o que realmente conduz a história até à mente do espectador sem abrir mão do texto que dá origem à peça. Se o padrão cultural do espectador não corresponde à “arrogância da alta cultura francesa” (SANT’ANNA, 1997, p. 81), sabem perfeitamente que é preciso conduzir um diálogo que se aproxime mais do público, satisfazendo também suas necessidades mais vulgares, como no caso das personagens Albertine e suas companheiras, “as quais, entre brincadeiras dúbias e de conotação erótica, lançavam sobre o jovem Marcel, em infelizes falas coloquialmente brasileiras, epítetos pouco lisonjeiros” (SANT’ANNA, 1997, p.81).

Quanto a esse tipo de manifestação cultural que evidencia as inúmeras possibilidades e formas de vida sexual dos sujeitos, Rodolfo A. Franconi (1997), ao escrever sobre erotismo e poder, esclarece o seguinte:

Embora implique a intensificação da relação amorosa, vale assinalar que o erotismo não tem por objeto o enfoque do ato sexual em si, mas a infinita gama de matizes sensuais que presidem a intimidade entre os sexos. É o despertar da excitação sexual e o seu conseqüente prolongamento, privilegiando o estado de desejo sobre o ato sexual consumado, de modo a envolver variadas etapas e matizes da sexualidade que poderão ou não culminar no ato sexual (FRANCONI, 1997, p. 17).

Assim, criticando minuciosamente todo o aparato da peça de Beatriz Sampaio, ou seja, toda sua transgressão e ousadia quanto à iconoclastia estética, Antônio Martins conclui sua crítica indagando se a encenadora não teria achado importante incluir, entre os objetos, coisas e acontecimentos dos quais se nutria a eternidade proustiana, um infantil urinol e o uso que se faz dele. A partir então de um desejo de corrigir o engano interpretativo da véspera sobre a narrativa autobiográfica de Marcel Proust, ele convidara Maria Luísa II, a professora universitária, para ir ver *Albertine*, convite esse que resultou no seguinte desfecho:

Desconfiava eu que Maria Luísa II se divertia muito assistindo à peça, mas, uma vez fechadas as cortinas, calou-se, talvez por achar mais prudente e respeitoso não externar para mim uma opinião. Mas eu cheguei a dizer a ela durante uma pausa em meu trabalho:

– Sabe, Maria Luísa, há momentos em que um crítico flutua indeciso entre um juízo e outro, às vezes até opostos, sobre um espetáculo.

Havendo Maria Luísa II retirado seus óculos e se acomodado em minha cama, sua total miopia, por alguma razão imponderável, a cobria de mistério, de uma subjetividade cúmplice e de um comovente desamparo, ela ali com um vestido curto e vermelho, com franjas, talvez extravagante demais para sua personalidade sóbria, mas cuidadosamente escolhido para a ida ao teatro – e comigo. Com as mãos espalmadas, ora ela tateava as cobertas da cama, para orientar-se no espaço; ora alisava o vestido, como que para não deixá-lo amarrotar-se, ou talvez num gesto instintivo de autoproteção mas que carregava de uma libido integral que parecia contaminar meu texto e depois minha leitura dele para Maria Luísa II. Leitura que, antes mesmo de concluída, já me

conectava com outras fontes de energia, unindo o corpo ao espírito, *mens sana in corpore sano*, se me permitem a infâmia.

Consumado tudo, Maria Luísa ainda teve a discrição de retirar-se sorrateiramente, enquanto caía eu no sono mais apaziguador dos últimos dias (SANT'ANNA, 1997, pp. 83-84).

Dois dias depois de estar com suas amigas e de ter assistido à peça intitulada *Albertine* com Maria Luísa II, Martins finalmente recebera um recado de Inês dizendo que precisava muito falar com ele, e ainda “repetiu pausadamente, o número de telefone que fornecera no envelope com o convite e a cartinha cor-de-rosa” (SANT'ANNA, 1997, p. 87). O telefonema que sucede tem como objetivo indagar a opinião do crítico sobre o quadro visto na mostra Os Divergentes:

Após alguns rodeios, com sua voz traindo insegurança e nervosismo, ela acabou por indagar minha opinião sobre o quadro. Foi como se referiu à obra de Vitório, sem mencionar o nome do pintor. Mas em mim aquele nome ressoou em sua plenitude, recebendo uma animosidade à qual eu já queria crer-me imune (SANT'ANNA, 1997, p. 88).

Não sendo possível opinar pelo telefone, Inês o convida para tomar um chá em sua casa naquela tarde. Convicto de sua autoconfiança, pessoal e profissional, como ele mesmo afirma, logo após “os bem-sucedidos e felizes encontros com Maria Clara e Maria Luísa II” (SANT'ANNA, 1997, p. 88), somados à sua “lúcida apreciação de *Albertine*” (SANT'ANNA, 1997, p. 88), Martins aceita o convite. Antes do encontro, porém, o narrador rememora suas impressões sobre o quadro de Brancatti e o considera “divergente”, desproporcional, realista por mostrar “a zona de sombra” de Inês:

O desvio – e não uso essa palavra casualmente – estético e de outra ordem, porém, se denunciava naquele realismo bruto com que Inês era devassada em sua intimidade, não propriamente por se surpreender o seu sexo numa zona de sombra, mas por invadi-la naquela outra área muito mais recôndita e interdita de um estigma físico, que era a causa de ela estender a perna, expondo então a sua zona de sombra e associando uma coisa à outra (SANT'ANNA, 1997, p. 89).

Dessa maneira, referindo-se ao sexo de Inês com certa vulgaridade voyeurística, o narrador expõe suas impressões sobre o quadro que teria despertado nele sensações eróticas “a se manifestar numa pureza quase virginal no rosto de Inês, capturada em sua solidão e melancolia físicas e espirituais” (SANT'ANNA, 1997, p. 90). Assim, num misto de criticidade, erotismo e vaidade, ele afirma que uma coisa é a pessoa experimentar suas fantasias,

outra é elevar essas mesmas fantasias à categoria de arte. Duvidando da qualidade do trabalho de Brancatti, o crítico também indaga:

A uma crítica precipitada, de primeira impressão, bastaria aquela crueza naturalista para se rejeitar o quadro como um figurativismo de terceira categoria, aquém da arte, não subsistisse o fenômeno incômodo e escorregadio de vivermos o final de um século em que as fronteiras dos valores acabaram por se diluir, propiciando que os padrões da subarte, subteatro e sublitteratura fossem trazidos à tona e recuperados, de certa forma, por uma intenção de referência, crítica ou não. E não seria lícito falar-se também de uma subcrítica associada a essa subarte? (SANT'ANNA, 1997, p. 90).

A figuração naturalista da representação de Inês possuía como complemento, além do biombo, o cavalete e a muleta, levando o crítico a comparar tais objetos com o que ele chama de *ready-made* duchampiano, ou seja, características que se transformariam “num monumento ao lugar-comum, ao déjà vu de um contemporâneo banal e ordinário” (SANT'ANNA, 1997, p. 91). Dessa forma, ao fazer tais julgamentos sobre a obra de Brancatti, no caminho para o edifício de Inês, o narrador se vê em real superioridade com relação à modelo e ao fato de ter sido convidado para o chá:

Não deixava de ser encantador um convite para o chá em pleno Rio de Janeiro. E pela primeira vez eu me via em real superioridade sobre aquela mulher, na medida em que a desidealizara em sua reapresentação por um pintor apenas esperto e a relativizara nos braços de outras mulheres, abstraindo, é claro, Maria Luísa I, a respeito de quem, entretanto, se Inês estivesse informada, só poderia ser pelas aparências a meu favor. Não que eu pretendesse alardear tal superioridade; ao contrário, ela me tornava mais condescendente, não como pintor, é claro, mas com sua modelo (SANT'ANNA, 1997, p. 92).

Essa “real superioridade”, como ele mesmo afirma, o leva a ter impressões sobre o modo como Inês o recebe, e como, ao adentrar o apartamento, sente a atmosfera de atração do ambiente, como se fosse um cenário ou o interior de um quadro de Brancatti. O biombo teria sido preparado “como uma espécie de pano de boca para o chá” (SANT'ANNA, 1997, p. 94), e isso o atrai, principalmente porque a muleta faz parte desse cenário. Entretanto, sobre essa ambientação, associada ao discurso do narrador atraído por ela, vale lembrar que “é necessário analisar o discurso erótico como portador de imensa gama de sutilezas, onde as posições de dominador e dominado tendem a alterar-se constantemente” (FRANCONI, 1997, p. 29).

Ao iniciarem a conversa, o foco de Martins volta-se para Inês, que se levanta para buscar o chá: “Era uma figura comovente vista assim de costas coxeando, até desaparecer

no interior da cozinha” (SANT’ANNA, 1997, p. 95). Além do cenário, a música colocada por Inês no toca-discos faz lembrar a primeira noite em que ele ali estivera. A partir desse momento, o narrador é tomado por sentimentos contraditórios, tais como o júbilo, a paixão, o desejo, o ciúme, a raiva e a desconfiança. Isso tudo devido ao fato de ele pressupor que ela sabia como fora parar na cama na noite em que lá estivera “e que não desgostara disso” (SANT’ANNA, 1997, p. 95). Essa intimidade o faz estremecer e voltar sua atenção mais uma vez para o espaço e os objetos que fazem parte dele, e, à margem, num canto próximo à janela, o cavalete, a tela e a muleta. Diante de tal observação, Martins chega a uma iluminação crítica, como ele mesmo a descreve:

Uma iluminação crítica que equivalia à arte, se é que não a superava, de modo que cabia e cabe a indagação: não poderá uma obra ser ao mesmo tempo péssima e provocativa, vulgar e estimulante, tornando relativo, para não dizer inútil, todo juízo de valor? O que, por sua vez, remetia e remete a uma outra pergunta: não poderá uma peça crítica tornar-se uma obra de criação tão suspeita e arbitrária quanto *A modelo*, de Vitório Brancatti? (SANT’ANNA, 1997, p. 97)

Assim, as reflexões advindas da observação simultânea dos detalhes ali presentes são sucedidas pelo reconhecimento do amor que há dentro de Martins. A sedução e a hesitação diante da palavra *amor* o deixam perturbado ao pensar na possibilidade de estar sendo usado por Inês, assim como ela estaria sendo usada por Brancatti. Mesmo assim, o desejo despertado pela circunstância do encontro estaria “preste a explodir” (SANT’ ANNA, 1997, p. 97). Quanto a esse tipo de insinuação duvidosa e complexidade semântica, Franconi também deixa uma dica:

Ao debruçar-nos sobre a relação erotismo e poder, devemos ter em conta, portanto, que o “individual” e o “social” estão interagindo no que cada um tem de mais específico. Observam-se, desse modo, recorrências patentes – tal a insistência com que as equações se montam e os “casos” se repetem. Esse dado levou-nos a introduzir na análise dos discursos erótico e de poder os conceitos de *perversão* e *transgressão*. A trama e as *personagens* nela inseridas vão nos dar o que buscamos: o modo como esses discursos se articulam na ficção brasileira contemporânea (FRANCONI, 1997, pp. 29-30).

Quando Inês retorna da cozinha, conversam sobre outros assuntos até chegarem ao principal: a opinião dele sobre o quadro. Entre os ciúmes para com Nilton, o motorista da moto que a levava até o seu prédio no dia do convite, e para com Brancatti, o artista plástico, a desconfiança também aumenta na medida em que Martins a deixa transtornada com interrogações que procuram comprometê-la, principalmente quanto ao apartamento em que mora. Ao cogitar sobre a possibilidade de haver um relacionamento dela com seu rival, apesar de

todo constrangimento e transtorno, pois ela derruba a xícara com um resto de chá sobre a mesa, sua resposta é certa: “– Ele o alugou para mim. Eu sou a sua modelo. O que está querendo insinuar?” (SANT’ANNA, 1997, p. 101). Essa interrogação faz com que Martins se desculpe pela indelicadeza de suas perguntas, mas não deixa de passar a oportunidade do momento para declarar a ela que sua condição é a de uma mulher refém. Para Martins, a obra de Vitório Brancatti seria a própria Inês, encerrada no apartamento de forma “diabólica e aviltante”. Tal declaração o eleva à condição de superioridade, principalmente porque afirma:

Eu falava com um prazer cruel, quase vingativo, talvez movido por um ciúme que me fazia odiar, além de Vitório e Nilton, a própria Inês nesse momento. O sangue desaparecera do rosto dela.

Para mim, desmaios em conversações eram coisa de teatro. De mau teatro. Mas não era aquilo também teatro? E pressenti que ela iria cair desfalecida, falsa ou verdadeiramente. Ainda tive tempo de dar a volta à mesa para amparar Inês. E, pela segunda vez na vida, ela caiu em meus braços, com seu corpo levíssimo, etéreo. Antes de, pelo menos aparentemente, Inês perder os sentidos, julguei ouvi-la sussurrar, quase coincidindo com o fim da música:

– Ele me escraviza (SANT’ANNA, 1997, p. 101).

CAPÍTULO 6

A DITADURA MILITAR E A PUBLICIDADE DO SILÊNCIO

“A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente”.

(BOSI, 2002, p.135)

No Brasil, especificamente nos períodos da ditadura militar (1964-1984) e da pós-ditadura, inúmeros agravantes decorreram da contradição violenta entre as forças estatais, de interesse minoritário, e as forças coletivas advindas das diferentes camadas sociais. Os contextos da segunda metade do século XX, principalmente o social e o político, foram conturbados para a maioria da população em oposição à expectativa de se viver em um país em desenvolvimento. Nessa época, a memória coletiva era desprezada pelo poder vigente, e os textos que estavam supostamente em desacordo com o regime, eram censurados e impedidos de serem publicados.

Com a divulgação limitada de obras das diferentes áreas do conhecimento, entre elas as literárias, a sociedade era impedida de travar discussões mais amplas por vias diretas e explícitas de representação, sendo obrigada a se impor pela luta simbólica e cultural que se estendeu até a década de 1980. Por seu caráter ficcional, muitas produções artísticas driblaram esse contexto de censura e tiveram contribuições importantes para a formação intelectual e crítica de sujeitos que não passaram pela história, ou seja, por seu tempo, apoliticamente.

Se por um lado a ditadura militar reprimia as diferentes camadas sociais e procurava sua própria legitimidade, por outro, muitos escritores também se empenhavam na busca por uma expressão que pudesse sobressair legitimamente aos inúmeros contextos de opressão instalados na sociedade civil. Ao citar nomes de autores participantes desse período, podemos correr o risco de excluir injustamente alguns, mas entre eles figuram os autores de memórias, também considerados membros da esquerda, que pelejaram contra o regime na tentativa de resistir-lhe de forma justa e consciente.

Essa luta por meio da “ficção política”, conceito desenvolvido e empregado por pesquisadores mais diretamente envolvidos com a escrita memorialística e factual, como Mario Augusto Medeiros da Silva (2008), repercutiu em obras como *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós (1977), *O que é isso companheiro?*, de Fernando Gabeira (1979), *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida*, de Alfredo Sirkis (1980) e *A fuga*, de Reinaldo Guarany (1984). Entretanto, para além desses escritores denominados por Silva de “escritores da guerrilha urbana”, destacam ainda hoje obras de escritores como Caio Fernando Abreu, Deonísio da Silva, Inácio de Loyola

Brandão, Ivan Ângelo, João Antonio, Luiz Vilela, Moacyr Scliar, Pedro Nava e Sérgio Sant’Anna; todos eles, de forma direta ou indireta, empenhados no projeto ficcional de representar essa época difícil da história brasileira.

Posteriormente, surgem também escritores significativos, como André Sant’Anna, Luiz Ruffato, entre outros, que relatam em suas narrativas as consequências político-sociais dessa época; seus textos ampliam a consciência dos leitores para os contextos da pós-ditadura militar, mas evidenciam também que ainda não são contundentes na representação de uma sociedade justa, igualitária e pacífica, almejada pelos cidadãos em geral e pelos autores que conviveram nos vinte anos de opressão. Assim, desde o início da década de 1960, intensificava-se a busca por uma nova identidade política, cultural e econômica no Brasil. Essa busca, entretanto, foi seguida por contradições entre a diversidade de grupos e tipos humanos com suas próprias ideologias, anseios e interesses que se manifestavam em várias instâncias sociais; unindo forças à procura do cumprimento de seus direitos como cidadãos, a maioria era participante da tão discutida e almejada luta pela democracia em sua plenitude. A geração que viveu a partir dessa época, tendo ainda como parâmetros as dificuldades que se instalaram no mundo a partir das duas grandes guerras mundiais, procurava uma saída vislumbrando o futuro com esperanças. No entanto, tais esperanças foram interrompidas pelo golpe militar em 1964.

6.1 UM NOVO HOMEM? VIOLÊNCIA SIMBÓLICA E FICÇÃO

“[...] o jogo da violência pertence a todos os homens, e portanto a ninguém em particular.” (GIRARD, 1990, p. 321)

No livro *A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade 1964-1984*, Maria José de Rezende (2001) faz um estudo da atuação do grupo de poder da ditadura no Brasil evidenciando a combinação de dois processos contínuos: o da repressão e o da legitimidade. Como requisitos pós-golpe, a insistência desses processos possuía por estratégias fatores econômicos, políticos, militares e psicossociais como moldadores da sociedade a fim de instalar uma suposta verdadeira democracia. Para a autora, a persistência de um suposto ideário democrático pressupõe uma investigação sobre quais eram os elementos subjetivos e objetivos definidores desse processo. Entendendo os elementos objetivos como *interesses* e os subjetivos como *valores* a serem perseguidos na construção do ideário democrático, as bases do poder procuravam fundir autoridade e legitimidade como sendo os princípios de responsabilidade. Tendo por projeto a homogeneização da sociedade, o regime militar, por meio de doutrinas

elaboradas pela Escola Superior de Guerra (ESG), e, principalmente pelas estratégias psicossociais adotadas pelo gal. Golbery do Couto e Silva, procurava:

O estreitamento da relação entre a suposta intenção democratizante do grupo de poder e os valores ligados à preservação da família, à remodelação da escola segundo os padrões do novo regime, à proteção da propriedade, ao direito de crença religiosa, dentre outros, apreendia, indubitavelmente, a subjetividade de uma larga maioria de indivíduos e/ou grupos sociais (REZENDE, 2001, p. 39).

Esse estreitamento entre o regime militar e a sociedade, juntamente com o intuito de preservá-lo, perpetuando-o para a consolidação da “verdadeira” democracia, levava ao combate a tudo o que fosse contrário aos seus princípios:

O combate a toda e qualquer forma de antagonismo passava a balizar a estratégia psicossocial posta em prática pelo regime militar. A construção de uma consciência nacional voltada para a criação e a preservação de condições para o progresso econômico, a soberania política e a evolução moral e cultural do povo brasileiro era apontada como o fundamento de todas as ações e medidas do regime militar, inclusive e principalmente, de seu suposto ideário de democracia (REZENDE, 2001, p. 49).

Mediante esse contexto de autoafirmação da ditadura, que se estendeu ao longo de todo o processo, mas principalmente de 1979 a 1984, ou seja, período em que já se cogitava a abertura política, prevista por diversos fatores, e mediante o contexto da pós-ditadura, é que situamos a análise do “novo homem”. Sendo a preocupação deste trabalho a análise de obras de Sérgio Sant’Anna, autor pertencente à segunda categoria de escritores mencionada anteriormente, faz-se necessário refletir sobre as condições político-sociais que enredam a ideia concepcional desse “novo homem”, ou seja, o estudo foca o homem contemporâneo em seus anseios de liberdade em contraposição à violência e às opressões da vida moderna.

Tendo por base a falsa ideologia democrática da ditadura, e, conseqüentemente, sua falência, retomamos Hannah Arendt em *Crises da República* (2006, p. 17) ao discursar sobre a condição do homem de ser livre. Para ela, mesmo sendo livre, todo homem corre o risco de ser enganado pela mentira empreendida pelos que possuem os meios da violência. Conseqüentemente, ela pondera que “chega o ponto em que a mentira se torna contraproducente”, ou seja, chega o momento em que há o despertar para a consciência forçando o indivíduo a menosprezar, para sua própria sobrevivência, o que ela denomina de linha demarcatória entre a verdade e a falsidade. Nesse ponto, verdade ou falsidade já não importam mais, visto que a vida de cada um depende de agir como se acreditasse em algum propósito;

assim, “a verdade digna de confiança desaparece por completo da vida pública, e com ela o principal fator de estabilização nos cambiantes assuntos humanos”.

Se no início do século XXI as condições da política são outras, isso se deve ao fato de que as ditaduras não trouxeram ou não trazem à humanidade benefícios capazes de superar seus inúmeros problemas de ordem social. Ao lançarem mão da violência, ao investirem em seu aprimoramento técnico tentando se justificar ao longo do processo, elas dissiparam suas próprias condições de autoridade. No entanto, onde a perda do poder levou à queda dos regimes, também fez surgir novas estratégias para o resgate e perpetuação da mesma autoridade, porém, agora em mãos alheias; entre elas, está a incrível condição de, na ausência do poder, ser possível chegar-se novamente a ele por meio de um refinamento abstrato das ações ideológicas, quase imperceptíveis. Essa estratégia é a que remete à violência simbólica, ou seja, à capacidade de convencimento pelos falsos discursos ou discursos provisórios, que mesmo não sendo condizentes com as ações almejadas no momento, acalmam multidões. Assim, para tranquilizar a grande massa, medidas emergenciais são tomadas isoladamente, quase sempre em setores diferenciados, de forma que melhorem as condições aflitivas sem que os problemas sejam resolvidos em sua essência.

Nesse contexto emergencial de organização da vida coletiva, surgem questões de difíceis respostas e compreensão concernentes ao homem novo. Como ator e espectador de suas ações, assim como também das ações dos outros, ele não confia mais em meras palavras. E, se confia, quando realmente confia, pode estar sendo vítima de um sistema manipulador que excede seu entendimento. Fazendo parte de uma guerra instalada no plano simbólico, e ao mesmo tempo estando à parte de suas técnicas burocráticas, torna-se, muitas vezes, coadjuvante para uma autoafirmação dessa própria guerra.

Se é que, em outra instância, a violência armada, como afirma Arendt (2009), não gera o poder, mas indica sua ausência, o que se pode dizer da violência simbólica, utilizada pelas classes dominantes para seus próprios deleites e bem estar frente às outras, desprovidas e impossibilitadas de alcançar tais direitos? Sendo esta pesquisa de caráter mais literário que social, implica que essa questão seja respondida durante e ao final das análises dos textos que apresentam situações ficcionais de personagens representantes dos anseios desse homem novo. Tendo ele se livrado de uma ditadura armada, real e aplicada, continua, por outro lado, sendo vítima de uma ditadura simbólica, idealizada e até mesmo, fantasiada.

Para que essa afirmação se confirme como fator predominante nas vidas de muitas pessoas da contemporaneidade, é de suma importância levar em consideração a relatividade que há nas relações entre as personagens representantes dessas classes nos textos.

Como pondera Bourdieu (2010, p. 28) ao escrever sobre o pensar relacionalmente, “é mais fácil, por exemplo, pensar a diferenciação social como forma de grupos definidos como populações, através da noção de classe, ou mesmo de antagonismo entre esses grupos a pensá-la como forma de um espaço de relações”, ou seja, para o sociólogo, o trabalho relacional não se faz de uma só vez ou simplesmente a partir de alguns dados, mas sim por meio de uma série de aproximações que possibilitam chegar à totalidade de “relações objetivas muito abstratas” que constituem toda a realidade do mundo social.

Quanto ao fato de priorizarmos os textos literários, deve-se à possibilidade de se chegar à totalidade dessas “relações objetivas muito abstratas” de forma mais finita pela própria finitude das personagens fictícias. Como seres fragmentados, mas constituídos de um princípio e um fim, elas nos permitem chegar a determinadas conclusões que, em vida real, jamais seriam possíveis. Suas subjetividades, por assim dizer, já estão explicitadas ficcionalmente de forma que sugerem as subjetividades de personagem reais, mas ainda inconclusas em suas vidas aparentemente mesquinhas ou complexas.

6.2 SERES MEDÍOCRES, PERSONAGENS ORDINÁRIAS

No primeiro ato de *A tragédia brasileira* (2005), antes da primeira cena, há uma breve descrição de Roberto, vizinho de Jacira. Ele é considerado um “poeta mórbido e romântico, à antiga, de aproximadamente vinte e cinco anos que mora sozinho com a mãe, viúva de um militar e que, para sustentar a si e ao filho (que por ser doente dos nervos não trabalha), costura para fora” (SANT’ANNA, 2005, p. 17). O relacionamento entre o Poeta e a garota não passa de uma “paixão distante e doentia” (SANT’ANNA, 2005, p. 17). Essa descrição da personagem também está em conformidade com a ambientação, visto que ao lado de sua casa existe um terreno baldio, e, ao fundo do espaço cênico, “um território obscuro e misterioso, com cruzeiros, lápides etc.” (SANT’ANNA, 2005, p. 17).

A partir desse ponto da narrativa, é evidente o engajamento do autor do texto nos contextos político, social e econômico de suas personagens. Publicando desde o final da década de 1960, Sérgio Sant’Anna escreve sob e sobre o Regime Militar. Com isso, ele não deixa de acentuar as mazelas que acompanham as diferentes classes sociais, principalmente as concernentes às menos favorecidas. Sua escrita, além de primar pelas características estético-literárias e teatrais, não foge às diferentes temáticas pertinentes à sua época. Ao examinar, por exemplo, a temática da ditadura no contexto literário da América Latina, confirmando-a como um traço recorrente da literatura contemporânea, Zinani (2010) expõe a ideia de uma “memória

subterrânea” que é subversivamente silenciosa. A partir do estudo de um texto de Michael Pollak, ela pondera o seguinte:

No terreno ficcional, a ditadura foi tematizada por muitas obras que recorrem à memória subterrânea, presente em aspectos da narrativa (personagens, espaço, tempo), bem como em elementos simbólicos que evocam a repressão, não só para iluminar um período de obscurantismo, como também para contribuir com a organização da memória oficial e evitar a repetição de eventos semelhantes. A memória, presente nessa modalidade de literatura, recupera, paralelamente, ainda que de forma fragmentária, tanto os grandes eventos que envolvem personalidades destacadas e um grupo humano expressivo, como também acontecimentos que compõem a vida dos seres ordinários (ZINANI, 2010, p. 97).

Não seria a literatura de Sérgio Sant’Anna, em especial *A tragédia brasileira* (2005) e *Um romance de geração* (2009), fruto também dessa vertente contemporânea? Pode ser que a “tragédia” e/ou a “geração”, em larga instância, não se resumam em simples acontecimentos individuais envolvendo personagens representantes desses seres ordinários, mencionados por Zinani, mas ainda “tragédias” coletivas; e isso é o que pretendo confirmar ao longo desta análise.

Na luta de todos contra todos, o Estado também entra como o legitimador de conflitos, principalmente no contexto histórico pertencente à época das narrativas em estudo, pois sendo ele o detentor da força, faz uso de inúmeros recursos, dentre eles, os jurídicos, a fim de favorecer uma estrutura político-econômica que se mostra cada vez mais aparelhada, fazendo com que os principais poderes sejam interdependentes no servilismo à burguesia. Nesse contexto de favorecimento a interesses particulares articulados pelo Estado, a pretensa democracia entra em contradição com a vida social e política à medida que o mesmo entra em ação com estratégias psicossociais na tentativa de justificar o terror em nome do “bem comum”. Em *A ditadura militar no Brasil: 1964-1984* (2001), Maria José de Rezende escreve, por exemplo, sobre a busca de uma conexão entre o plano objetivo e o subjetivo do Estado. Para ela, a finalidade da política brasileira pode ser compreendida a partir do seguinte:

A possibilidade de que a busca de adesão, pela ditadura, estivesse centrada num sistema de ideias e valores sobre a suposta democracia somente pode ser entendida a partir da cristalização de um processo de exclusão social extremo que sempre foi a tônica da política brasileira. A invenção de um sentido para a democracia nos termos realizados pelo regime militar não seria possível sem a separação exorbitante entre a vida social e a vida política. Nunca existiu na sociedade brasileira qualquer base (social, política e cultural) para a democracia, porém era exatamente a partir dessas condições que o regime militar, desde seu início, se dizia empenhado em construí-la (REZENDE, 2001, p. 96).

No livro *Um romance de geração* (2009), ao mencionar o “Esquadrão da Morte”, Santeiro faz lembrar o contexto opressivo vivenciado por ele e pela profissional que o entrevista. O abatimento vertiginoso de suas distintas vidas, no fundo, é fruto de uma época em que as condições sociais, políticas e econômicas são drasticamente abaladas pela ditadura militar. Oprimidas por uma ordem social predeterminada, o escritor e a jornalista possuem como pano de fundo uma falsa democracia construída à base da autoridade e da legitimidade do poder que se encontra nas mãos da minoria. Esta, por sua vez, procura responsabilizar a sociedade em geral pelos problemas da nação, comprometendo a subjetividade de pessoas por meio do campo denominado psicossocial. “Atuar no âmbito subjetivo”, escreve Rezende (2001), “era, sem dúvida, considerado pelos condutores da ditadura essencial no processo de sua manutenção, uma vez que garantia as condições psicossociais da segurança nacional.” (REZENDE, 2001, p. 45). Assim, como pondera Rezende, em nome da segurança nacional enfatizavam alguns valores por meio dessas estratégias psicossociais, dos quais se destacam fundamentalmente “os valores de preservação da família, da moral, dos costumes, da pátria, do patriotismo e o da propriedade” (REZENDE, 2001, p. 48).

Nesse contexto de falsa democracia, enquadram-se as personagens de *A tragédia brasileira* (2005). Na Cena 5, intitulada “O quarteto de Alexandria II”, como em *flash back*, alternando momentos entre o presente e o passado da vida de Roberto, narrada com detalhes ao longo do texto, analisamos o conflito que se estabelece entre ele, a mãe e o pai. Este, por sua vez, pode ser considerado mais uma vítima das estratégias psicossociais da época; o seu sofrimento, ainda que num processo inconsciente, estende-se também à vida dos demais membros da família. Com isso, o que mais sofre é Roberto Criança, assim apresentado em momento de alucinação que antecipa sua condição de amante e poeta mórbido. Nesse trecho do romance-teatro, o leitor-espectador atento confirma a ambiguidade e a complexidade da vida da personagem em análise. A fala da mãe, mediante o fato de Roberto aparecer apertando um vestido dela contra o corpo, remete claramente à sexualidade e aos complexos que o acompanham desde tenra infância. Tais complexos, por sua vez, fazem lembrar a teoria freudiana do Complexo de Édipo e, de acordo com o ponto de vista da mãe, a necessidade do menino de fazer uma consulta psiquiátrica:

Mãe de Roberto (entrando): – Um dia eu entrei no quarto e lá estava ele, o menino apertando o vestido contra o corpo. (*Vaidosa.*) Era um vestido meu, dos tempos de mocinha. Eu era bem mais magra naquela época. A minha primeira reação foi de pânico: E se o pai o visse assim? Era capaz de nem sei o quê. O pai era militar e gaúcho.

Mãe: – Se teu pai te vir assim é capaz de nem sei o quê.

Subitamente a mãe sorri, enlevada, como se a sensualidade do filho fosse dirigida a ela, e o abraça pelas costas. Roberto a repele, larga o vestido e sai rapidamente do quarto, já para o “espaço do Psiquiatra”.

Mãe (ressentida): – Na Primeira oportunidade levo ele escondida a um psiquiatra (SANT’ANNA, 2005, p. 40).

Essa citação transcrita compõe praticamente toda a cena em estudo. Sua consistência nos permite avaliar a condição de Roberto frente à sensualidade da mãe e o medo que persiste mediado pela autoridade do Pai. Com um “militar e gaúcho” não se brinca. O estereótipo aqui reforçado, na verdade, extrapola a condição do sujeito para além de sua verdadeira capacidade de posicionamento no mundo. A imprevisibilidade quanto à reação do pai caso visse o menino com o vestido da mãe não abre aos dois “imprudentes” outra possibilidade a não ser a de coerção e medo. Tanto a mãe (esposa) quanto o menino temem o pai por sua posição hierárquica imposta pelas convenções sociais e religiosas. A imprudência da mãe estaria em compactuar com a situação. A adjetivação atribuída à mãe para o delicado momento, “vaidosa”, permite ler o seu estado de ânimo frente ao vivenciado. De caráter mais incestuoso que afetivo, essa surpresa a faz reviver, ainda que momentaneamente, sua época de vigor e fantasias adolescentes. Isso prenuncia também ao filho sua paixão por Jacira, a Virgem que lhe é tirada pela fatalidade da vida. Assim como a perda da mãe para o pai, que é o macho mais poderoso, torna-se indispensável para a continuidade da sexualidade natural do filho, a perda de Jacira tem por consequência uma volta à lógica dessa primeira condição. Ainda que o tempo seja outro, o processo não exclui essa possibilidade de leitura tendo conhecimento da vida de Roberto Adulto.

A mãe que se “enleva” com a sensualidade do filho o “abraça pelas costas”. No entanto, ao ser repelida por ele, desfaz-se repentinamente o momento de enlevo pecaminoso. Essa conotação impura de relacionamento, de fato, torna-se matéria prima para a psiquiatria freudiana pelo caráter de impropriedade na constituição psíquica e na interferência da subjetividade do sujeito, pois para Freud a “neurose obsessiva das crianças” (FREUD, 1996, p. 52) surge do complexo de Édipo, ou seja, do relacionamento com o pai. Transpondo esse raciocínio teórico para outra instância, Jacira, ou melhor, a Poesia, torna-se um escape literário para essa condição conflituosa. Agora, ela passa a ser refletida não mais apenas pelo viés do plano erótico, mas também pelo viés do plano conotativo, que desvenda sua imensurável condição intelectual para vivências poéticas, ainda que estas sejam mórbidas.

“O quarteto de Alexandria III” passa-se, como já anunciado no final da cena anterior, no “espaço do Psiquiatra”. A mãe de Roberto cumpre finalmente a promessa feita e o leva ao médico depois de algum tempo, quando o garoto já está adolescente e o pai é morto.

Respondendo às perguntas feitas pelo psiquiatra, Roberto declara que o pai, major até o momento de seu falecimento, fora nomeado coronel do Exército após morrer na selva amazônica, picado por uma serpente de muitas cabeças. Durante a consulta, o jovem se comporta de maneira displicente, é irônico, ora cínico ora exaltado.

Quando o paciente menciona a serpente de muitas cabeças, o espetáculo faz um recorte temporal remetendo o leitor não somente ao passado como também ao espaço que corresponde ao quarto dos pais de Roberto à época. Nele, o militar em campanha é ajudado pela mãe do rapaz na vestimenta das botas. Esse ato servil da mãe é observado por Roberto Adulto “à distância, em outro ‘tempo’, com a mão no bolso” (SANT’ANNA, 2005, p. 42). Esse recurso cênico, no entanto, não permite a Roberto interferência alguma no outro tempo e no outro espaço que se configuram no palco imaginário. Como espectador, ele assiste à cena descrita e vê a si próprio como Roberto Criança.

Em outra instância, paralelamente aos tempos mencionados, a mãe prossegue com alguns esclarecimentos que dão continuidade à cena interrompida em “O quarteto de Alexandria II”:

Mãe (para si mesma): – Foi só quando o pai morreu que eu pude levar o menino ao psiquiatra. O pai sempre quis ir à guerra, mas o Brasil nunca entrara em guerra com ninguém. Foi aí que estourou aquela revolta na Selva Amazônica. Eu senti o quanto ele se alegrou quando o incluíram na missão. Na hora de partir ele se comportava como num filme... (SANT’ANNA, 2005, p. 42).

Uma rápida incursão pelos dados históricos da região Norte do país nos permite afirmar a coerência dessa fala da mãe de Roberto. A exploração de trabalhadores na extração da borracha, iniciada com os portugueses logo após o descobrimento, por volta de 1616, o trabalho árduo nas colônias agrícolas e, posteriormente, já nas décadas de 1960, 1970 e 1980, na construção de rodovias, como a Transamazônica, na instalação de indústrias e na criação da zona franca de Manaus desencadearam inúmeras revoltas que refletiram diretamente na estrutura social, política e econômica dessa região. O assim chamado Milagre Econômico, incentivado pelo governo, atraiu pessoas de outras regiões do país, principalmente até a década de 1970, período que sucede o início do processo migratório para o Centro-Oeste brasileiro, devido à construção de Brasília, no Governo de Juscelino Kubitschek.

O fato de o pai de Roberto ter sido convocado para uma missão na Selva Amazônica por certo tem a ver com o descontentamento de trabalhadores por suas condições contratuais, tais como remuneração, gratificação, incentivos, entre outros. Para acalmá-los, a intervenção do Estado se fez necessária para a manutenção de determinada ordem social. Isso

tudo fez com que o major se sentisse militarmente útil, a ponto de se comportar como se estivesse num filme, como afirma a mãe. Representando o seu papel de defensor da Pátria, o pai então transmite ao filho uma responsabilidade, dizendo para Roberto Criança que em sua ausência ele seria o homem da casa e que deveria cuidar muito bem de sua mãe. No entanto, o esperto garoto quer saber mais:

Roberto Criança (aparentando interesse): – Os inimigos são muitos?

Pai (orgulhosamente): – Uns trezentos.

Roberto: – E os soldados, quantos são?

Pai (com a mão no ombro do filho): – Não tenha medo. Os soldados são uns dois mil e têm tanques, aviões e metralhadoras e granadas e canhões.

Roberto se queda pensativo por um instante.

Roberto: – Mas assim não é covardia?

Pai (furioso, preparando-se para partir): – Eles são trezentos, sim, mas comunistas. E os comunistas são serpentes de muitas cabeças. E se não cortarmos agora essas trezentas cabeças, em breve elas se formarão em mil e depois em duas mil e depois em cinco mil, cinquenta mil, um milhão, vários milhões de cabeças. São como células cancerosas que se reproduzem, se a gente não extirpá-las no embrião. O comunismo é um câncer, ouviu? Um câncer (SANT’ANNA, 2005, p. 42).

Esse contexto conflituoso ocasionado pelos “comunistas”, sujeitos tão impugnados pelo pai de Roberto, condiz, na verdade, com o que afirma Hannah Arendt (2009) sobre a violência e o poder centralizador do Estado que impede de os sujeitos se juntarem com seus pares a fim de reivindicar ou iniciar algo novo que comprometa o seu domínio. Para ela, no entanto, quaisquer que sejam as vantagens ou as desvantagens administrativas da centralização do poder, o resultado político é sempre o mesmo, ou seja, tem como causa uma crise ou o que ela denomina ressecamento ou esmagamento das fontes autênticas de poder no país.

Mesmo sabendo da imaturidade do filho para a compreensão desse contexto, o desabafo do pai faz Roberto Criança refletir sobre as injustiças ou abusos do poder para com os mais fracos. Teimosamente, “*diante da mulher aflita por acalmá-lo, o pai de Roberto põe o quepe na cabeça e sai decididamente, sob o olhar fixo do menino, ‘pelas costas’. Logo ao transpor a soleira da porta, escuta-se um tiro e o pai de Roberto cai, já no espaço da Selva Amazônica, o terreno baldio*” (SANT’ANNA, 2005, p. 42). Essa vivência e reflexão de caráter estatal é que leva Roberto Adulto a refletir, mais adiante, sobre sua própria condição como sujeito individual nesse mundo de conflitos.

A partir desse momento, a narrativa converge para o início já apresentado na “Abertura” do espetáculo, ou seja, é nesse momento do espetáculo que Roberto Criança e Roberto Adulto se cruzam e em sua mente, a expectativa de ver Jacira chegando do colégio se repete perturbadoramente como fonte de inspiração. Insone, com a “pressão” na cabeça e o revolver na mão, ele senta-se na cama de seu quarto enquanto a mãe, de seu espaço de costura,

olha para ele preocupada. Sua condição, como afirma a mãe em vários momentos do texto, sempre fora de um garoto arredio e esquisito, mas portador de uma inteligência precoce que a perturbava muito. Na verdade, ela também o considerava um verdadeiro poeta.

O final da Cena 6 confirma essa visão que a angustiante senhora tem de seu filho. Tendo Jacira por sua única musa inspiradora, ele declara:

Roberto (deixando a cama nervosamente, como um insone): – Então só me restava ela, a menina Jacira. Só Deus sabe o quanto ela passou a ser para mim esse eclipse e esse bálsamo à minha dor, como se eu a fabricasse dos meus desejos mais recônditos. Era ela a fresta de sonho a lançar-me ao entardecer na rua lá fora (SANT’ANNA, 2005, p. 43).

Para complementar a cena, ouve-se a canção-tema do espetáculo narrativo “*Nesta rua, nesta rua tem um bosque?*” (SANT’ANNA, 2005, p. 43). Enquanto isso, Roberto escreve sobre sua expectativa de contemplar Jacira:

Roberto (escrevendo): – Como se desenhado por minha vontade, o crepúsculo mistura tonalidades imprevisíveis de cor, entre o azulado e o róseo, conformando-se ao meu espírito que, pouco a pouco, se concentra na expectativa da chegada de Jacira, o bater daqueles pezinhos contra a calçada, quando ela vem jogar amarelinha ou pular corda (SANT’ANNA, 2005, pp. 43-44).

Novamente aqui podemos pensar no contexto exposto por Frayze-Pereira (1997), sobre o erotismo puerilizado. A partir dos movimentos corporais de Jacira, tão esperados por Roberto, passamos, juntamente com ele, dia a dia, a espreitar cada passo da estudante. Como *voyeurs* ocultos, donos de fértil imaginação e sensibilidade, desfrutamos dos momentos nos quais é possível focar na perfeição e singeleza dos gestos da menina.

Inesperadamente, numa tarde qualquer do ano de 1962, ao acompanharmos Roberto em seu momento de inspiração, vemos quando Jacira sai “inocentemente” para jogar amarelinha ou pular corda; há, todavia, nessa tarde, uma quebra de expectativa, pois é nesse exato momento que, cinematograficamente, acontece o atropelamento. Passamos então a estudar o espetáculo que se desenrola a partir de sua morte sem nenhuma surpresa quanto ao desfecho. A surpresa vem, entretanto, página a página, ou melhor, cena a cena, tanto por meio do quebra-cabeça escrito como pela representação imaginária de cada ato. O fazer literário torna-se assim tão importante quanto as temáticas exploradas pelo autor. O Autor-Diretor, por sua vez, é o detentor das estratégias para que o texto seja “encenado” da melhor forma possível na cabeça do leitor-espectador.

Envolto na atmosfera crepuscular e de *nonsense*, Roberto costumava espreitar a beleza pueril da garota sem nenhum ressentimento. No entanto, podemos vislumbrar, acentuando nosso espírito malicioso, para além da alegria desses finais de tardes, uma atmosfera carregada de suspenses e nuances de desejos sexuais. Por outro lado, como se tivéssemos uma câmera capaz de fotografar a alma dessas criaturas, enxergamos ainda o mistério mais recôndito de suas vidas: a solidão. Paradoxalmente, o contexto que as envolve, parecendo já estar naturalizado, visto que vivem na fronteira da pureza e sensualidade capaz de enternecer até os mais céticos corações, é o mesmo que oculta suas angústias e dores, prenunciando assim, o fim mórbido de suas vidas.

No final da Cena 6 do Primeiro Ato, como se adiando a expectativa do atropelamento, ainda que este já tenha sido revelado ao leitor desde o início do romance-teatro como sendo o liame narrativo, mas que ele ansiosamente pode querer revê-lo em câmera lenta, o Autor-Diretor não organiza a reapresentação do mesmo. Em vez disso, tem-se um momento raro de afeto intrafamiliar, pois “*vê-se a movimentação na casa de Jacira com a chegada da menina, sendo recebida pelo pai, a mãe, a tia “surda-entrevada”, a empregada negra. Todos tratam-na como algo especial, o que ela retribui com um quase imperceptível e orgulhoso desdém*” (SANT’ANNA, 2005, p. 44). Enquanto isso, “a mãe de Roberto chega o ouvido bem próximo à porta do quarto do filho”, e, “receosa de incomodá-lo”, despede-se dele com um “boa noite, meu filho” (SANT’ANNA, 2005, p. 44). Ao que ele responde em sua última fala:

Roberto (impacientemente): – Boa noite, mamãe. (Prosseguindo como se descrevesse uma personagem.) Ela sempre brinca sozinha, é uma menina solitária, mas não triste. (Nitidamente se referindo a si próprio.) Como se pertencesse a um mundo a parte, é um desses seres orgulhosos da sua solidão. A mãe de Roberto simula o gesto de desligar um interruptor na parede e faz-se escuridão total no espaço da casa do Poeta. A Luz se concentra na casa de Jacira (SANT’ANNA, 2005, p. 44).

6.3 A CENSURA POLÍTICA E OS “ÓRFÃOS DA DITADURA”

No final do teatro-ficção *Um romance de geração* (2009), intensificam-se as declarações sobre o contexto histórico em que vivem Santeiro e a jornalista: os anos finais da ditadura militar no Brasil. O silêncio do protagonista enquanto escritor engajado socialmente se prolonga por ele não conseguir escrever o romance de sua geração; com a escrita deste, Santeiro gostaria de chegar ao auge de sua carreira literária, tornando-se assim famoso e reconhecido pelos críticos mais renomados do momento.

A evasão repentina do escritor para assistir às corridas de cavalos acontece por necessidade de preencher uma espécie de vazio que dele se apodera. Ao investir nas apostas, com prejuízos financeiros, Santeiro não consegue amenizar certa carência espiritual e afetiva que persiste em sua vida; por tais motivos, abre mão por um tempo da literatura para viver as emoções de algo que também não o preenche. Para além dessa condição, declara-se verdadeiramente com remorso por beber às custas do dinheiro fornecido por sua mãe para se dedicar à escrita do romance idealizado. Esse romance, porém, não seria uma narrativa convencional, mas, como declara ironicamente, “uma peça em um ato, um único, extenso e sufocante ato em que um escritor e uma jornalista falam, falam...” (SANT’ANNA, 2009, p. 73).

Sob esses termos, lançando mão de uma crítica irônica à própria obra santaniana, as falas de Santeiro prosseguem sob a égide revolucionária de alguém que já participara, por exemplo, de uma importante libertação, a sexual. No entanto, para o romance desejado ele afirma estar disposto a escrever sobre as pessoas de sua geração por outro viés, ou seja, a escrever para fazer justiça aos oprimidos, aos que, de alguma maneira, são manipulados por alguém ou algo maléfico que se encontra acima na escala social. Tal proposição de peça, por ser tão realista, trouxe ao autor-personagem a seguinte preocupação sobre a própria realidade: não estariam eles, enquanto sujeitos, condenados a viver, ponto a ponto, o que algum autor escreveu para ser interpretado? Seria ele apenas um ator? Ou um personagem, como aquele seu amigo na peça do seu outro amigo? (SANT’ANNA, 2009, p. 73). A esses questionamentos o mesmo pondera em tom irônico, convencido de sua suposta liberdade e com o discurso repleto de intertextualidade:

ELE: – Não, não é possível. Eu sou eu. Penso, logo existo. Sim, Eu. Eu escrevi esta peça. Quer dizer, NÓS. A sua parte é mais modesta, mas você a carrega com dignidade. Como dizia Tchecov, não existe papel secundário. Só é pena que você não tenha ligado o gravador o tempo todo. Haveria aí uma peça prontinha. Nós teríamos realizado juntos e eu poria uma dedicatória assim: “Para mamãe”. Ou melhor: “Para mãães”. Porque uma peça escrita a quatro mãos teria de ser dedicada a quatro mães. Quer dizer, às nossas duas mães (SANT’ANNA, 2009, p. 74).

Com esse posicionamento, os atores brindam às mães e conversam sobre o que supostamente seriam as principais características de sua geração: o toque edipiano e a preocupação com a política vigente. Estas, segundo Santeiro, devem ser também as temáticas do romance pretendido; entretanto, certa precaução deverá ser tomada por ele no momento da escrita, visto que, em outro momento, a censura de um dos seus textos o levava uma vez à prisão. Quando a jornalista, após chamá-lo de paranoico, o questiona sobre o fato de ele ter sido torturado, o mesmo responde:

ELE: – Não, não precisou. Eu fui logo contando tudo. Os meus problemas com a censura. Tinham sido apenas por causa das palavras “abundante” e “Bucyrus Eire”, aquela marca de escavadeira. E o título do meu conhecido livro – 69 – não se referia a práticas libidinosas, e sim ao singelo ano de 1969, quando o país “alçava voo rumo ao seu glorioso destino”.

Ele começa a falar como se desse explicações a possíveis carcereiros.

ELE: – Está certo, houve também aquelas reuniõezinhas dos intelectuais pela anistia. Mas anistia é uma coisa pacífica, não é? Em armas eu juro que nunca peguei. Só em caneta e máquina de escrever. Juro (SANT’ANNA, 2009, p. 75).

O medo de ser torturado o leva a confessar e esclarecer seus objetivos literários aos da Delegacia de Tóxicos que, na verdade, “queriam era grana” (SANT’ANNA, 2009, p. 76). Após os esclarecimentos, foi liberado, safando-se de ter o Estado como inimigo, visto que sua prisão não passava de um mal-entendido, pois conta que fora encontrado “bêbado andando pela praia” (SANT’ANNA, 2009, p. 76) e pensaram que ele “estava nas coisas” (SANT’ANNA, 2009, p. 76). Outro fator que merece destaque diz respeito a essa cadeia de violência que se instalou entre a população da época. A descrença total no poder instituído não mais permitia aflorar grandes desavenças ou revoluções. Santeiro é um exemplo típico de “candidato a herói nacional”. Entretanto, suas condições de atuação na sociedade são mínimas, pois tanto física como intelectualmente não há o engajamento necessário para avançar na luta pela verdadeira democracia. Na verdade, ele se enquadra perfeitamente no que Costa expõe:

Os heróis, todos jovens, habitam um mundo de descrença, cinismo e perplexidade. Parecem convencidos de que a história perdeu o prumo e a terra está devastada, povoada pelos homens ocios. Complacentes ou cruéis com os próprios sofrimentos, comprazem-se em dar a cada palavra um ar de ponto final. Contemplam o caos e sobrevivem à espera da “coisa maravilhosa”. Mas, enquanto o milagre não surge, concentram-se no próximo orgasmo e no próximo “barato”. Céticos em relação a tudo, parecem buscar no corpo e no prazer que dele podem extrair o que lhes resta do sentimento de identidade histórica e pessoal. É como se o “penso logo existo” tivesse sido substituído pelo “gozo, logo sou” (COSTA, 2003, pp. 156-157).

A transcrição do diálogo abaixo nos apresenta, como exemplo, uma hierarquia na qual os mais fortes, circunstancialmente, aproveitavam dos mais francos e, ainda que legitimados por alguma instituição, também possuíam receios com relação a seus superiores:

ELA: – E te soltaram.

ELE: – Soltaram, é claro. Também não queriam complicações com os Serviços de Segurança. Porque eles viviam de arrotar os traficantes e viciados. Pediram até desculpas, meio sem jeito. “A sobrevivência, o senhor compreende?”. Eu disse que compreendia, é claro: “A vida tá dura pra todo mundo” e coisa e tal (SANT’ANNA, 2009, p. 76).

Esse medo ainda persegue Santeiro. No momento da entrevista, por exemplo, ele cogita a possibilidade de a jornalista ser da polícia e estar fingindo possuir boas intenções. No entanto, para confirmação de seu propósito com a visita, na tentativa de desviar qualquer suspeita, ela apresenta para ele uma carteira de jornalista, e não uma carteira de polícia. Esclarece ainda que com a abertura política o “cara da pauta” “teve a ideia de fazer uma matéria com a Geração de 64. A geração de escritores que atuou durante a ditadura. Quer dizer, durante o regime militar que se instalou no país depois de 1964.” (SANT’ANNA, 2009, p. 76-77).

Ao afirmar que o nome de Santeiro consta da lista de escritores dessa época, “*fingindo-se ainda de paranoico*”, “*impacientê*” e “*irritado*” (SANT’ANNA, 2009, p. 77), como informam as rubricas, ele sai resmungando para o banheiro, porém, na volta, cede à entrevista. A princípio, o que seria para preencher uma lauda, torna-se um longo desabafo sobre os problemas enfrentados por sua geração, destacando-se os de cunho social, econômico, político-partidário e de representação teatral *versus* literária.

A primeira e principal questão feita solenemente pela jornalista consistiu em querer saber de Carlos Santeiro se de fato existiu uma geração literária de 64 e qual teria sido a importância dessa geração no entender do escritor. Para melhor representar essa parte, há a sugestão de como o ator deve atuar mediante uma situação que envolve indignação e sofrimento.

Pausa, enquanto ele reflete. Depois começará a falar pausadamente, uma frase atrás da outra, como se ditasse uma mensagem a uma secretária ou um depoimento a um escrivão. Em algumas passagens mais incisivas do depoimento, poderá falar como mais ênfase e rapidez, bem como contorcer-se diante do foco de luz, como se suas reflexões fossem extraídas à custa de grande sofrimento físico e psicológico (SANT’ANNA, 2009, pp. 78-79).

Como sujeito histórico engajado intelectualmente, sendo capaz de avaliar os acontecimentos pela ótica da razão, Santeiro faz sua crítica por meio de uma espécie de profissão na qual se perde totalmente a fé democrática atribuída ao Estado. Sua revolta, entretanto, estende-se a toda uma geração que, infelizmente, encontra-se sem voz e à margem do poder instituído. Ao fugir dos interesses e padrões políticos vigentes, apesar do caráter militante, essa geração vai aos poucos sendo abafada pela situação de desamparo e dispersão. O início da resposta do escritor dada à jornalista já nos permite essa leitura sem restrições:

ELE: – A Geração de 64 é aquela que produziu obras a partir da ditadura militar, ponto. É quando se fala em geração no Brasil, estamos nos referindo, obviamente, às pessoas das classes média e alta, ponto. Porque jamais ouvi usar a palavra “geração” para a classe operária, ponto. É como se eles não tivessem idade, ponto. Como se uma geração continuasse a outra identicamente, ponto. Já que os filhos fazem a mesma coisa que os pais, dois pontos: trabalham nas fábricas ou em outros serviços braçais, ponto. Ou, no caso de impacientarem

com a falta de perspectivas, caem na marginalidade, ponto. Nesse sentido, existe também uma nova geração da classe operária que poderia ser chamada de Geração de 64, dois-pontos: uma geração dentro da qual setores estatisticamente importantes resvalaram para o crime como modo de sobrevivência, ponto. Eles não são honestos como os pais, ponto e vírgula; eles não se conformam, ponto de exclamação! Então poderíamos dizer que eles se rebelam contra os pais, a sociedade, do mesmo modo que os burguesinhos do final da década de 60 agrediam a família usando cabelos compridos, roupas extravagantes e fumando maconha, ponto, parágrafo (SANT'ANNA, 2009, p. 79).

Ao expor a singularidade repressiva do contexto ditatorial do ano de 1964, Santeiro deixa claro o apagamento das ideias que circundavam os intelectuais da época frente à pretensão maior de legitimidade da política pelo grupo de poder que a todo custo procurava sedimentar aquele regime. Ao afirmar que a geração de 64 é aquela que apenas produziu obras a partir da ditadura militar, evidencia a preocupação de muitos em compor as histórias políticas do período sem que houvesse a valorização das reais personagens que a protagonizavam. Sendo as classes consideradas média e alta as únicas detentoras do poder de influência na política governamental, restava à classe operária apenas o direito à repetição de uma ordem hierárquica para o atendimento e sustentação do capital por meio da mão-de-obra semiescrava. Certos desse contexto, muitos jovens se frustravam devido à falta de perspectivas quanto ao futuro, pois viam diante de si apenas dois caminhos a serem tomados: o das fábricas ou o da marginalidade. Nesse sentido, Costa também pondera sobre esse tipo de indivíduo, um “tipo urbano ideal” que precisa lutar pela sobrevivência em meio a uma “selva”:

Em linhas gerais, este indivíduo é um indivíduo em trânsito. Ele tem um pé no universo constituído pela herança da tradição cultural burguesa e outro no mundo de valores citadinos, que tende a tornar-se hegemônico. O primeiro universo é formado pelo tríptico eixo da *religião, família e propriedade*, com seu corolário que é a “dignidade do trabalho livre”. Este trinômio ético é visto como ultrapassado e *demodé* por uns, repressivo e reacionário, por outros. No segundo, a religião é contraposta à *ideologia do bem-estar físico-psicossexual*, a ética familiar antiga, ao *discurso técnico sobre a normalidade das relações entre os membros da família*, e a ética do trabalho, à *compulsão ao consumo supérfluo* (COSTA, 2003, p. 158).

Ao declarar o não conformismo dessa geração e a falta de “honestidade” política, Santeiro nos leva a crer que havia à época uma incredulidade nos benefícios da democracia enquanto princípio de governo da grande massa. Se por um lado a elite pretendia seguir à risca as estratégias políticas, econômicas e psicossociais com o objetivo de legitimar ainda mais a ditadura, por outro havia os que ansiavam por liberdade, no sentido mais pleno que esta palavra, *liberdade*, pode evocar. Assim, rebelar-se contra os pais, contra a sociedade e,

principalmente, contra o regime, requeria por condição primeira o direito de falar por si mesma, direito esse sufocado pelo poder instituído. Isso é o que nos permite ler a continuidade da resposta de Santeiro:

Mas não é sobre essa geração ou algo semelhante que versam esta peça e esta entrevista, ponto. Esta geração, que podemos chamar de proletária, não pôde falar por si mesma, ainda não produziu obras, porque não teve acesso à cultura, ponto. Se tivesse tido esse acesso, talvez acontecessem surpresas como as que ofereceu a primeira geração artística inglesa surgida do ensino democrático proporcionado pelo Partido Trabalhista e que deu origem a fenômenos inesperados como os Angry Young Men e os Beatles, ponto. Se no Brasil ocorresse um fenômeno semelhante de democratização da cultura e da criação, talvez se manifestasse na arte não as habituais seriedades e sisudez política da classe média, mas possivelmente um festim dionisíaco como o carnaval, ponto. Talvez a revolução brasileira, inclusive a revolução cultural, venha a ser como um samba-enredo em que o povo, desfilando fantasiado pelas avenidas, em meio a batuques e danças orgiásticas, termine seu desfile diante do Palácio do Governo, exigindo o poder, ponto de exclamação! (SANT'ANNA, 2009, pp. 79-80).

Neste trecho, percebemos que a falta de acesso à cultura é encarada por Santeiro como sendo o problema mais sério na luta pela democratização do país. Indignado com os maus tratos políticos proporcionados pela classe média alta, aguça ainda mais o seu ponto de vista sobre a revolução brasileira, pois passa a compreender as supostas seriedades e sisudez dessa classe como único objetivo para o controle das massas. Em oposição a esse pressuposto, ele menciona comparativamente o carnaval como sendo a festa da liberdade, evento que permite o extravasamento das tensões individuais em meio à coletividade, como se a cultura e o processo criativo também dependessem desse tipo de manifestação.

Para Santeiro, a carnavalização da liberdade superaria o “fascismo” que há dentro de cada um; como afirma, ele quereria que alguém chegasse e reconhecesse que o fascismo era ele mesmo. Consciente da falsa democracia que imperava no país na década de 1960, procura representar suas próprias ideias, seus valores e interesses em oposição à elite governamental. Sobre sua peça, por exemplo, ele pondera que “talvez seja uma peça de direita, ponto. Anarquista, talvez, mas de direita, talvez, ponto de exclamação! E, no seu final, quase uma pornochanchada política, ponto. Quem não gostar que se arranque, ponto e parágrafo” (SANT'ANNA, 2009, p. 81).

Mediante essa ousadia retórica, ao nomear a política vigente de “pornochanchada”, Santeiro abre espaço para uma discussão política na qual se acentua a responsabilidade do cidadão enquanto sujeito patriótico indispensável para o reforço das perspectivas democráticas das quais ele se recusa a participar. Sendo assim, ao se declarar um

fascista, ele se exime totalmente dessa responsabilidade e assume uma postura cada vez mais contestadora frente às injustiças sociais. Tal contestação pode até não ser percebida por muitos na vida real, mas não passa despercebida aos olhos de quem lê o que escreve ou representa enquanto ator. Se por um lado a censura impedia as reivindicações da maioria oprimida, considerando-as subversivas e contrárias à democracia com responsabilidade, por outro havia a possibilidade de um escape interessante para os escritores e intelectuais em geral, e esse se dava pela liberdade de tornar fictícios os problemas mais graves da população. Ao insistir na ideia do fascismo, Santeiro prossegue o seu desabafo e contraria sua entrevistadora:

ELE: – Espera aí que é agora que eu vou entrar. A Geração de 64, ponto. No teatro, só agora suas obras mais representativas começam a ser encenadas, por causa da censura, ponto. De modo que não podemos avaliá-las corretamente, ponto. Mas em relação à literatura talvez não tenha havido outra época tão fértil, pelo menos quantitativamente, quanto esses quinze anos pós 64, ponto. E pouquíssimos livros foram censurados, já que poucos os liam e não valia a pena para o regime incomodar-se, ponto. Houve até um fenômeno apelidado de “*boom* literário brasileiro”, entre aspas, o que, quando nada, era indicador de um momento propício para escrever, ponto. Mas por que essa fertilidade, ponto de interrogação? Não seria porque os escritores, além de ocuparem um espaço aberto pela censura no teatro, no cinema e na música, teriam encontrado na ditadura um excelente ponto de referência, ponto de interrogação, parágrafo? (SANT’ANNA, 2009, pp. 81-82).

Ficcionalmente e de maneira silenciosa é que a censura foi sendo aos poucos driblada e vencida pela palavra escrita. Dessa maneira, o *boom* literário brasileiro teria acontecido mesmo em oposição à falta de liberdade de manifestação pública do pensamento. Ao destacar as injustiças e violências advindas do golpe de 1964, Santeiro afirma que o país estava na miséria devido ao fato de ser dominado por algumas “centenas de militares e civis sequiosos de subir e que se aliaram todos, em nome de uma ‘filosofia’, entre aspas, de desenvolvimento e segurança, ao capitalismo internacional, ponto” (SANT’ANNA, 2009, p. 82). Sob essas condições, para alcançarem seus objetivos “não hesitaram em lançar mão talvez da mais violenta repressão policial militar de que este país já teve notícia, dois pontos: assassinatos, torturas, prisões arbitrárias, arrocho salarial, cassações políticas, banimentos, ponto” (SANT’ANNA, 2009, p. 82).

Segundo Maria José de Rezende (2001), a suposta democracia como a normalização da legalidade pautada nos atos de exceção propiciava o fortalecimento dos valores e interesses cada vez mais complexos que estavam sob o comando da elite governamental, visto que esta, em meio a uma confusão teórica, abusava do poder fazendo com que houvesse a predominância da astúcia política sobre as forças sociais que eventualmente se manifestassem em sua ânsia de atuação. Sobre isso, a estudiosa ainda afirma o seguinte:

A democracia era tomada pelos militares e civis que conduziam o movimento de 1964 como um regime político que não tinha que ser, necessariamente, controlado pelos civis. Ou seja, a suposta democracia seria revigorada através da restauração de uma legalidade, de uma paz e de um progresso com justiça social a partir da atuação de um determinado grupo que estaria incumbido desta tarefa em nome de um todo abstrato definido como povo (REZENDE, 2001, pp. 68-69).

Sendo mais um componente anônimo dessa massa abstrata definida como povo, Santeiro se apresenta como opositor à ditadura, ou seja, ele é o bom moço que a contesta, o escritor ávido por denunciar as mazelas infringidas por ela à sociedade. Comparando-se a mais um entre tantos quixotes da literatura, declara-se unido aos “irmãos’, entre aspas, trabalhadores, aos sofridos, aos miseráveis, aos perseguidos de todo o país, ponto de exclamação!” (SANT’ANNA, 2009, p. 82). Além do mais, no momento da entrevista, ele se rebela contra o que chama de “obscurantismo imbecil instaurado no país” (SANT’ANNA, 2009, p. 82), fazendo assim uma alusão direta à mídia por sua omissão e ambiguidade. Ao discutir a relação da ditadura com a literatura e com o teatro, faz uma comparação digna de nota e chega à seguinte conclusão sobre as pessoas que pensam, sobre as que leem e que vão ao teatro não apenas para se sentirem aliviadas:

ELE: – [...] E a essas pessoas que pensam eu tentarei dizer que, além da rima, a relação entre a ditadura e a literatura talvez tenha sido como um jogo de gato e rato, ponto. Sem o gato o jogo não poderia continuar, para tristeza do rato, ponto. Se o gato fosse embora, talvez o rato andasse entristecido pela casa, sem destino a dar à sua vida, ponto. Seria como um Tom e Jerry sem o Tom, ponto. Nós talvez passemos a ser conhecidos como os “Órfãos da Ditadura”, ponto de exclamação, parágrafo! (SANT’ANNA, 2009, p. 83).

A jornalista, por sua vez, ouve tudo impacientemente e insiste quanto ao seu objetivo, que é o de obter com a entrevista uma única frase de efeito para a publicação no jornal. Ao chegar à frase “Para Carlos Santeiro, os escritores da Geração de 64 são os órfãos da ditadura” (SANT’ANNA, 2009, p. 83) ela se dá por satisfeita, ainda mais porque a entrevista não deve passar de uma lauda. No entanto, Carlos Santeiro persiste com o seu desabafo e acentua em tom irônico o papel dos escritores nesse contexto conturbado em que as vozes se misturam sem objetivos muito definidos, mas sabendo de antemão qual a contribuição da literatura para o momento:

ELE: – Eu já disse. Ou o jornal publica tudo, ou publica nada. E você vai me deixar concluir. Sim, tínhamos os melhores motivos para o nosso ódio, embora fosse, às vezes, um ódio fabricado de encomenda ou, ao menos, que chegou na horinha certa para que pudéssemos exercer o nosso papel de escritores, ponto. Tínhamos uma bela carreira literária por construir, um lugar na sociedade, que é ao que aspiramos, nós, os caras da classe média, ponto. E não é à toa que a principal revista a veicular nossos trabalhos nos últimos anos se chama nada mais nada menos que *Status*, ponto de exclamação, parágrafo!

Não, garota, a única literatura deste período 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”, entre aspas, do país, ponto. Os nossos “contos”, entre aspas, os nossos “romances”, entre aspas, não importa se falando bem ou mal disso ou daquilo, ponto. Porque eles mantinham vivo o mesmo jogo do gato e do rato, com seus dois polos 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. Que abandonássemos o circuito viciado e rarefeito dentro do qual parecemos girar eternamente, ponto. Talvez por isso é que a única arte realmente afirmativa neste país, tenha sido, através dos tempos, a música popular, ponto. Porque ela tem orquestrado aquele festim selvagem, dionisíaco, como o carnaval antes da Riotur, ponto. Esse festim que é a síntese de tudo aquilo que nos formou, ponto. E talvez a literatura que também trilhou esse caminho, desde Oswald de Andrade, esta, sim, pode ter ajudado a empurrar o carro adiante, ponto, parágrafo (SANT’ANNA, 2009, pp. 83-84).

Como crítico da literatura, Santeiro afirma que o que ela faz é somente reproduzir “uma cópia vagabunda” (SANT’ANNA, 2009, p. 84) da realidade, e para finalizar seu desabafo, faz menção ainda ao jornalista Wladimir Herzog (1937- 1975), torturado até à morte por ter sido militante do Partido Comunista Brasileiro, tornando-se figura central no movimento pela restauração da verdadeira democracia no Brasil. Sobre o mesmo, Santeiro acrescenta, ignorando o fato de a jornalista tê-lo interrompido para avisar dos limites da entrevista:

ELE: – [...] Pois só Deus, se Deus existe, sabe que ignomínia, se ignomínia existe, foi a morte do jornalista Wladimir Herzog, que se apresentou espontaneamente à polícia, na parte da manhã, para responder a um inquérito sobre a reorganização do Partido Comunista Brasileiro e à tarde estava morto, em nome dos ideais que ele defendia e o regime combatia, ponto. Mas aí é que está o meu ponto, garota, dois-pontos: entre Wladimir Herzog que foi morto numa cela do exército e aquele que aparecia em nossos livros, havia uma diferença de grau e substância, ponto. Este último era apenas o personagem que nós, os escritores, precisávamos para manter acesa a “*nossa chama*”, a “*nossa fogueira*”, o JOGO, em maiúsculas, ponto de exclamação! O velório literário de Wladimir Herzog foi realizado nas livrarias de Ipanema, com coquetéis, batidinhas e salgadinhos, ponto de exclamação! E talvez esta “*Geração de 64*”, entre aspas, no íntimo esteja triste agora que o fim da festa se aproxima, ponto. Porque não teremos em quem botar as nossas culpas, teremos de olhar um pouco para nós mesmos, ponto e vírgula; para a nossa BABAQUICE, maiúsculas, ponto de exclamação, parágrafo! (SANT’ANNA, 2009, pp. 84-85).

Dessa maneira, a indignação de Santeiro ao ditar frenética e quase que ininterruptamente tudo o que realmente tem a dizer sobre a dura realidade que permeava a Geração de 64, confere com a afirmação de que “a ditadura batalhava para construir sua aceitabilidade atestando que o regime em curso era sinônimo de governo do povo, não admitindo que aquele era um governo de elite e/ou competição entre elites” (REZENDE, 2001, p. 70). Nessa competição em que se associavam “liberdade e autoridade, ordem e disciplina, combate ao comunismo, defesa da família, da propriedade e da empresa privada, entre outros” (REZENDE, 2001, p. 70) é que sobrava pouco espaço para o destaque dos escritores que, assim como Santeiro, entregavam os pontos na luta contra o abuso do poder, legitimado pelas leis e atos institucionais e constitucionais que culminaram no famoso AI-5, que, segundo Rezende (2001), era o ato que negava qualquer liberdade pautada na igualdade jurídica nos moldes discutidos por Rousseau. Sobre essa falta de liberdade, destaco também uma análise feita por Costa:

A cultura autoritária que se reproduz através do abuso de drogas, da desarticulação do discurso e do modismo psicanalítico não assume esta fisionomia de maneira anárquica. Tampouco pode ser tida como uma pura forma reativa e ocasional de resistência frustrada ao poder político. As condutas sociais da Geração AI-5 não exprimem apenas o desacerto dos que pretendiam dizer não à opressão e findaram por tornar-se cúmplices inconscientes do que pensaram combater. Estas condutas, reprodutoras do autoritarismo, representam principalmente a conversão da família burguesa às ideologias do bem-estar do corpo, do sexo e do psiquismo, típicas das sociedades de consumo. O indivíduo da droga, da psicanálise e do discurso desarticulado é o indivíduo que foi arrastado de supetão para a órbita da “modernização” dos costumes, imposta ao país pela concentração de renda e pela política de industrialização de bens de consumo supérfluos. O autoritarismo político foi a alavanca deste atrelamento das individualidades às regras do comércio e da indústria ditadas pelas economias capitalistas desenvolvidas. Mas, como tentaremos demonstrar, a ideologia do consumo não é necessariamente gestada sob o tacão de botas, metralhadoras, torturas, paralisação de atividades sindicais, fechamento de congresso, corrupção burocrático-policial etc. Ela pode desenvolver-se sob a bandeira do liberalismo e do respeito dos direitos do homem, como na Europa e na América do Norte (COSTA, 2003, pp. 183-184).

Ao final da entrevista, para concluir o ato que representam, as protagonistas se entregam ao clima de sedução que permeia toda a narrativa. Alegando sinceridade quanto às suas intenções, Santeiro afirma ter marcado o encontro à noite e em seu apartamento “para ver se dava alguma coisa” (SANT’ANNA, 2009, p. 86). Mediante a intenção declarada do entrevistado, que evidencia sua terrível crise amorosa, chegando ao exagero de ameaças mórbidas de suicídio, a jornalista sede com facilidade aos seus caprichos. Após a mulher ter se lembrado de tomar uma pílula, um fator “responsável pela transformação da mulher” (SANT’ANNA, 2009, p. 90), porém não mais importante que o “grande momento, a causa formal” (SANT’ANNA, 2009, p. 90) dessa transformação, que “foi quando a mulher inverteu sua posição na cama” (SANT’ANNA, 2009, p.

90), vão para o quarto sob o apoio extraordinário de uma revolução sexual que permitiu que a mulher “virasse” o homem na cama. Assim, alternando entre o monólogo de uma experiência sexual vivida por ELE em seu apartamento com uma mulher qualquer que conheceu em seu prédio por ocasião de uma festa, e o monólogo de uma experiência sexual vivida por ELA com o ex-marido, “*eles vão ficando cada vez mais entregues à transação*” (SANTA’ANNA, 2009, p. 94). Para espanto dele, as atitudes dela se parecem com as atitudes da mulher conhecida outrora por acaso.

As luzes do palco vão escurecendo aos poucos, mas, num último assomo de resistência, ele levanta a cabeça.

ELE: – Como é mesmo o seu nome, meu amor?

ELA: – Clea, amorzinho. Meu nome é Clea, mas que importância isso tem agora? Vê se fica quietinho, meu amor. Assim, lá dentro. Duro. Bem duro, pra gente gozar.

A luz apaga de todo e o pano fecha (SANTA’ANNA, 2009, p. 95).

Concluindo o ato, conclui-se também a narrativa e a primeira parte do livro. Dessa maneira, os aspectos ficcionais e as características dramáticas apropriadas pelo autor ao longo do texto, além de contribuírem para o aprimoramento da ação, levam ao desfecho da própria narração. Quando isso acontece, a autonomia artística do texto extrapola sua própria condição mimética por seu caráter dual que une uma realidade, a ficcional, com a outra que está sendo representada, a teatral. Como aponta Anatol Rosenfeld ao escrever sobre a obra literária ficcional, discutindo seus problemas ontológicos, lógicos e epistemológicos, “somente no gênero narrativo podem surgir formas de discursos ambíguas, projetadas ao mesmo tempo de duas perspectivas: a da personagem e a do narrador fictício.” (ROSENFELD, 2009, p. 25). E isso tudo condiz com a obra analisada, pois Santeiro, como escritor, personagem e ator, também é criação de um narrador ficcional que, como num caleidoscópio, nos leva a inúmeras impressões e sensações numa sucessão rápida e cambiante, apresentando em cada cena, em cada rubrica, combinações de falas que perpassam pelas críticas social, literária e teatral, além de despertar a curiosidade do leitor-espectador para os segundo e terceiro atos, ainda não escritos por Sérgio Sant’Anna, mas revelados em seu texto-comentário que compõe a segunda parte de seu livro.

6.4 A “EPOPEIA” DE SANTEIRO: UMA GERAÇÃO ENTRE A ERUDIÇÃO E A BOEMIA

Ao declarar-se um escritor com pretensões um tanto revolucionárias, Santeiro remete, a partir de sua obra ficcional, a qual “desconhecemos”, para além do contexto histórico de repressão ditatorial do qual faz parte. Em sua concepção do que seria uma “geração”, extrapola para questões que implicam também o contexto de produção e de recepção da obra

literária ao longo do tempo, principalmente com a publicação e a censura de seu livro intitulado “69”. Ao afirmar, por exemplo, que seu conhecido livro “não se referia a práticas libidinosas, e sim ao singelo ano de 1969, quando o país ‘alçava voo rumo ao seu glorioso destino” (SANT’ANNA, 2009, p. 75) ele abre precedente para as seguintes hesitações: que glorioso destino seria esse? Uma nova era? Um novo posicionamento frente à realidade social? Atrelado a essas interrogações, acrescento o seguinte questionamento: quais seriam, de fato, suas intenções enquanto escritor literário em crise? Para responder a isso, entretanto, pretendo discutir nesse tópico a questão da *geração* tendo por base as suas próprias falas ao ser questionado pela jornalista que se “infiltra” descaradamente em seu apartamento e, conseqüentemente, em sua vida.

Não tendo pegado em armas para iniciar qualquer revolução ou sequer um motim isolado, Santeiro jura à sua interlocutora ter feito, à época, no auge da censura política do regime militar, uso apenas da caneta e da máquina de escrever como ferramentas supostamente ideológicas, fator esse suficiente para dar ocasião a uma ferrenha e equivocada perseguição por parte das autoridades. Mas, afinal, o que tudo isso tem a ver com a questão da *geração* a ser discutida? Como possível resposta, numa tentativa de engajar as discussões futuras a esse questionamento, as próprias personagens do romance-teatro dão as pistas ao dialogarem sobre as condições da produção cultural e a posição dos escritores frente à mídia:

ELE: – Se eu não estou escrevendo nem publicando porra nenhuma, por que o jornal te mandou me entrevistar?

ELA: – O cara da pauta, neguinho. Agora, com a “abertura política” e o resto todo, ele teve a ideia de fazer uma matéria com a geração de 64. A geração de escritores que atuou durante a ditadura. Quer dizer, durante o regime militar que se instalou no país depois de 1964. E o seu nome está lá, na lista” (SANT’ANNA, 2009, pp. 76-77).

Dessa maneira, mediante uma resposta que evidencia o nome de Santeiro “na lista”, destacando-o como um escritor politicamente engajado, entre tantos outros, fica muito mais fácil definir quem é quem, ou ainda, a qual geração ele pertence. Porém, como saber se seus “ideais revolucionários” conferem com essa complexa ousadia contemporânea de querer a tudo discriminar e até ranquear, às vezes injustamente? Para responder também a essa questão, é preciso esclarecer que qualquer possível resposta deve-se levar em conta o que se entende por geração. No livro *Manga sabina e outras memórias* (2007), o professor e pesquisador Almir Aquino Corrêa amplia essa discussão a partir dos vários contextos em que o termo *geração* se insere, como por exemplo, o biológico, o estético e o filosófico. Nesse caso, ao estudar a atuação de um escritor qualquer, como Santeiro (uma criação de Sant’Anna que talvez remeta à sua própria condição de escritor, visto que há também abertura para esse viés de leitura se forem comparadas

a vida e a obra do escritor carioca à de sua personagem), é preciso levar em consideração sua atuação individual e integridade moral/intelectual frente ao compromisso com a coletividade.

De antemão, compreendendo que “o termo geração é para a genética uma linhagem de uma espécie, com ascendentes e descendentes”, e ainda, que “há elos entre os níveis, podendo ocorrer alternância de geração na manifestação de fenótipos ou genótipos” (CORRÊA, 2007, p. 52), para se chegar a uma classificação aproximada de algo, seja material ou simbólico, todo cuidado é necessário frente a essa gama de níveis e variações que se expandem também para o contexto estético e/ou filosófico. Afirmar simploriamente, por exemplo, que o próprio Sérgio Sant’Anna se aproxima, com seus textos ficcionais, da literatura de Rubem Fonseca ou Dalton Trevisan, ou ainda de qualquer outro escritor de seu tempo, pode levar a equívocos clamorosos não somente pela relatividade e complexidade dos diferentes temas abordados em seus livros, como também pelo estilo próprio e caráter de percepção da realidade com que cada um deles escreve ou escreveu. Ficcionalmente, Santeiro se encontra na mesma posição. Sua indignação frente a uma lista fica evidente no trecho que se segue:

ELE: (*fingindo-se ainda de paranoico*) – Lista. Que lista?

ELA: (*impaciente*) – Você foi um cara que escreveu livros, esteve no ar durante esse tempo. Mas agora estou vendo que dever ter sido um erro. Com certeza te confundiram. Mas ele me pediu mais ou menos uma lauda com cada um. Depois, você sabe, o *copy* refunde tudo, pegam umas fotos lá no arquivo e sai uma média geral. Uma frase ou outra de cada um. Você sabe como são esses segundos cadernos.

ELE: (*irritado*) – Uma média. A gente fala esse tempo todo e, no domingo, sai lá uma frase do *copy desk*. “Para Carlos Santeiro a importância da Geração de 64 foi resistir”. Me dá náusea isso. Acho que eu vou ao banheiro (SANT’ANNA, 2009, p. 77).

Resumir a uma simples frase toda condição sonhadora de um escritor, que apesar das crises literária e amorosa em que se encontra, é considerado de destaque devido ao sucesso de outrora, e que pretende ainda, a todo custo, escrever o que ele chama de “a epopeia de minha geração” (SANT’ANNA, 2009, p. 53) seria o mesmo que resumir a compreensão de sua complexa e ousada geração à ideia, por exemplo, de boemia ou ainda chamá-la unicamente de geração *sexo-drogas-e-rock'n'roll*. Levando adiante a ideia de que “o conceito biológico é semelhante à herança de uma geração para outra, pois que evidentemente se percebe a progressão vital em termos temporais” (CORRÊA, 2007, p. 53), como dissimular ou revelar toda erudição e atuação dessa geração no espaço e no tempo em que “homens sucedem a outros homens” (CORRÊA, 2007, p. 53)? Com esse apelo nada fácil, posso ainda afirmar que a indignação de Santeiro se faz justa devido ao fato de haver sempre uma tentativa de abafamento de vozes como a dele. Desde essa época, mediante a possibilidade cada vez mais patente no contexto político e

ideológico do país de ignorar ou ressaltar as ideologias de acordo com os interesses da classe dominante, fica evidente o cumprimento da seguinte compreensão de mundo sobre a sucessão dos homens que atuam direta ou indiretamente em sociedade, estendendo aqui o contexto teórico também aos homens de letras:

Esses homens não são uma massa uniforme; eles estão destacados, embora haja no grupo social de [estava assim no original] um lugar para eles, uma vez que, privilegiados, dirigem e captam as emoções e sentimentos de um sistema particular. Entretanto, há homens desvinculados, porque as suas ideias não são aceitas pela coletividade. Estes ficam à margem do coletivo, pois que sua individualização não é uma projeção e consenso de todos os participantes daquele grupo social. As duas possibilidades, implícitas à aceitação das ideias daqueles que conseguem formular uma interpretação da realidade, são a síntese da possibilidade histórica. O homem, enquanto geração, será pacífico ou beligerante (CORRÊA, 2007, p. 53).

Estando Santeiro mais para a segunda possibilidade apontada, ou seja, a de que há homens desvinculados porque as suas ideias não são aceitas pela coletividade, resta-lhe apenas a esperança de que seus escritos contribuam para com o “desequilíbrio histórico provocado pela substituição dos valores” (CORRÊA, 2007, p. 53), já que os mesmos não possuiriam, pelo menos a princípio, “a tutela senhorial das ideias, da moral e dos símbolos” (CORRÊA, 2007, p. 53).

Possuindo como arma unicamente a resistência, mesmo que as ideias de Santeiro estejam pautadas no contexto de lutas e reivindicações em que vive a sua geração, dificilmente elas serão aceitas pela maioria sem que o tempo tenha transcorrido e, dia após dia, essas mesmas lutas e reivindicações tragam as tão almejadas, sofridas e insuficientes conquistas. Nesse jogo que também envolve toda e qualquer geração artística, cito ainda o que pondera Corrêa:

Especificamente nas Artes, essas assertivas necessitam de uma pequena adaptação, no que diz respeito aos termos e às possibilidades. Qualquer manifestação estética será inicialmente objeto de observação de uma pequena parcela do grupo social, este dividido entre a minoria intelectual e a maioria brutalizada. Essa minoria comporta duas correntes, a dos estabelecidos e a dos novos. Uma pode acolher a outra, mas também pode renegá-la. Há, então, a geração artística. Antes, determinou-se a geração histórica, aqui a estética. Como entender uma e outra? São iguais? Paralelas? (CORRÊA, 2007, p. 54).

Para compreensão desse complexo contexto apontado no texto de Corrêa, em que há termos e possibilidades quanto às manifestações estéticas, ficando a sociedade dividida entre a minoria intelectual e a maioria brutalizada, é que o livro de Sant’Anna, a partir de Santeiro, precisa ser lido e estudado. Somente compreendendo holisticamente a situação político-social do contexto em que a obra está inserida é que se pode chegar a algumas conclusões, ainda que

provisórias e relativas, sobre as ideias nela presentes. Isso, tanto no que concerne à escrita da obra como um todo, avaliando sua temática, estrutura e formas de representação, quanto à capacidade singular que o escritor possui para conquistar seus interlocutores na tentativa de, por meio deles, expandir a recepção e aceitação de sua obra de arte literária, mesma que ela não se trate pretensiosamente de uma “epopeia” de sua geração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve por objetivo estudar a representação e a espetacularização da violência em três obras ficcionais de Sérgio Sant'Anna. A definição do *corpus* para as análises partiu do princípio de que algumas narrativas longas do escritor mereciam atenção crítica redobrada, não somente por ressaltarem assuntos pertinentes à contemporaneidade, mas principalmente por apresentarem algumas características textuais híbridas muito interessantes, como por exemplo, a teatralização do texto literário. Devido a essas constatações, vistas também como uma constante na Literatura Brasileira Contemporânea, os capítulos desta tese tiveram por referência crítica a compreensão da temática escolhida considerando os aspectos sociais, históricos, psicanalíticos e de representação estética da escrita literária. Com isso, para as análises dos textos ficcionais, o foco interpretativo foi dirigido teoricamente tanto para os vieses literários quanto teatrais.

Para a compreensão parcial da realidade histórica por meio da ficção, foram selecionados os seguintes títulos: *A tragédia brasileira: romance-teatro* (2005), *Um crime delicado* (romance) (1997) e *Um romance de geração* (teatro-ficção) (2009). Publicados originalmente entre as décadas de 1980 e 1990, esses livros permitiram avaliar, por suas especificidades artísticas, os vários caminhos que a violência contemporânea pode tomar para que a satisfação dos desejos libidinosos dos sujeitos e a espetacularização das situações vividas sejam garantidas como prêmios aos que a ela se entregam.

Com o intuito de avaliar a sociedade em sua complexidade política, social e econômica, foram destacadas ainda as situações narrativas que, direta ou indiretamente, mostraram, por um lado, a dependência, a submissão ao Estado e, por outro, a indignação frente às injustiças cometidas por ele. Nessa guerra simbólica e ofensiva que se estabelece constantemente entre os diferentes sujeitos, as personagens mais instruídas representam os que protestam anonimamente contra o poder instituído por meio do único recurso que lhes resta: o poder da palavra - seja ela dita em público para o convencimento e incitação das massas, ou publicadas em livros para que os mais intelectualizados reflitam sobre as ideologias vigentes.

Mediante o fato de que a violência tem se tornado, principalmente a partir da segunda metade do século XX, cada vez mais planejada, calculada e em muitos casos até refinada, esta pesquisa aponta que, para além de sua racionalidade e barbárie, os aspectos representativos e de cunho psicossocial das relações humanas também contribuem muito para que essa *cultura da violência* seja perpetuada de forma espetacular no mundo. Assim, o monopólio da violência e da melancolia ou do chamado mal-estar social é reafirmado não somente por lançar mão das

estratégias de mercado que se expandem ainda mais com a mundialização, mas também porque encontra respaldo na sociedade do espetáculo. Esta, por sua vez, entra como coadjuvante no processo de construção de novas identidades que se tornam cada vez mais fragmentadas e problemáticas do ponto de vista psicológico. Por si mesmas essas identidades conturbadas não se resolvem e acabam por disseminar nas comunidades ações violentas advindas do próprio desequilíbrio interior e frustrações individuais, até que seus problemas atinjam, de forma sutil ou estrondosa, a coletividade.

Ao longo das análises dos textos, pude também constatar que o chamado *novo homem* ou *homem contemporâneo* vive, ou melhor, sobrevive, tendo por base seus anseios de liberdade, sonhos e utopias que surgiram concomitantes à violência estatal pós-64. Na verdade, esse *novo homem* se institui como autor e espectador de suas próprias ações, estabelecendo então uma condição violenta para a sua maneira de ser, de estar no mundo e de compreendê-lo. Tudo isso me levou a crer que, se há algum tipo de repressão que o impede de conquistar sua real liberdade, esta se encontra diretamente ligada ao poder simbólico exercido sobre ele a partir de forças hierárquicas que se consolidam na sociedade em que está inserido. Essas identidades e subjetividades, por sua vez, também se manifestam nas composições das personagens dos textos ficcionais, pois as mesmas representam vidas complexas de sujeitos que, por meio da criatividade e da perspicácia do autor, são continuamente lembrados por elas em suas banalidades, extrapolando o âmbito narrativo e imaginário para o âmbito crítico-social.

As discussões centradas nos aspectos sociológicos levaram a um posicionamento que me permitiu compreender melhor as temáticas que compõem os textos de Sérgio Sant'Anna. Comprovei ainda que é possível fazer a interpretação das obras literárias tendo por fundamento algumas críticas de Freadman e Miller. Estes, com a publicação do livro *Repensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea* (1994) deram rumo diferente às análises por apresentarem como ponto de partida o que chamam de “palavras chaves teóricas”; entre elas, por exemplo, apontaram as palavras teoria, ideologia, significação, humanismo, discurso e literatura como fundamentais para o preenchimento das lacunas interpretativas que ainda podem persistir na mente de alguns leitores.

De fato, suas críticas me conduziram a uma lógica de interpretação e valorização dos textos literários, ressaltando que a compreensão dos mesmos pode partir de suas próprias constituições enquanto discurso. Assim, com essa lógica voltada para o contexto hermenêutico de interpretação, foi possível estabelecer uma aproximação entre a leitura das obras e a realidade imediata analisada, estabelecendo então um processo diacrônico e sincrônico entre o texto artístico e o mundo que ele retrata.

Tendo por princípio a psicanálise como ciência capaz de explicar a complexidade do comportamento de algumas personagens, pude compreender melhor como se dá o esfacelamento das subjetividades e a persistência das contradições e melancolias no seio de uma comunidade. A recorrência desses problemas, representados também nos textos literários, levaram-me à conclusão de que algo precisa ser feito sempre que eles se instalam numa determinada pessoa, família ou grupos de convivência. Pensando-se dessa forma, a compreensão dos vários contextos artísticos, ou seja, dos livros ficcionais como objetos representativos dessas problemáticas, não exclui, necessariamente, a compreensão individual de cada situação real, no entanto, pode colaborar para com o desvendamento de muitos mistérios do corpo e da alma por meio da confrontação de dados e situações semelhantes, permitindo ainda medir as forças humanas e testar suas capacidades de atuação no mundo, sejam elas para o bem ou para o mal, para a destruição ou para a construção e perpetuação da vida em sociedade.

É certo que as relações que se estabelecem entre as diferentes identidades e a sociedade contemporânea se fazem cada vez mais espetaculares. O que Guy Debord apresenta no livro *A sociedade do espetáculo* (1997) se confirma também nos textos de Sant'Anna. As discussões feitas a partir deles, porém, expandem para o ato da representação, ou seja, como tudo acontece na fronteira entre os estudos literários, dramáticos e de representação teatral. O trabalho com textos híbridos, englobando todas as características dramáticas neles presentes, levou-me à comprovação da teatralidade como um recurso criativo adotado pelo autor para melhor representar temas tão polêmicos e contraditórios em si mesmos, como a violência, o amor e a morte. Assim, a dialética que envolve os gêneros textuais, mais especificamente o teatro-ficção ou também chamado romance-teatro, facilitou a compreensão da trajetória estética e histórica desses novos gêneros que surgiram na contemporaneidade.

Quanto à compreensão temática, há, de fato, uma renovação da prosa ficcional brasileira, já discutida por Schøllhammer (2009), da qual faz parte o autor estudado. Ao teorizar sobre o romance-teatro como algo mais específico de Sérgio Sant'Anna, averigui as confluências dessas duas artes na composição do gênero escolhido para que pudesse estabelecer as divisas entre a literatura e o teatro. Estudar os limites preestabelecidos pelo autor no momento da composição foi fundamental para se chegar a sugestões de como ler/ou analisar tais obras. Como exemplo, o estudo da temática da violência, atrelada às imagens que dela se expandem e se consolidam na mente do leitor, possibilitou um aprofundamento crítico quanto ao potencial que o texto literário possui, sendo capaz de se tornar também um espetáculo escrito.

Com as análises de cada um dos atos ou trechos de *A tragédia brasileira: romance-teatro* (2005), subdivididos em cenas ou partes, pude avaliar como um acontecimento trágico, no

caso, a morte de Jacira, pode ser encarado por muitas pessoas da grande massa como algo aparentemente banal e, por outras mais perspicazes, como algo capaz de desencadear conflitos ainda mais pertinentes quanto à vida em sociedade. Como pondera Zygmunt Bauman (1998) ao escrever sobre a morte no contexto atual, ou ainda dizendo, sobre a morte que se aproxima de casa e é dissimulada, convertida num espetáculo de rua infundável, já não é mais a morte em si que espanta enquanto transe humano universal, mas sim, o espanto que causa por seu caráter espalhafatoso, de evento espetacular, deixando de lado seus percalços e atributos enquanto cerimonial tendencioso ao sagrado. No caso específico da morte de Jacira, procuraram ainda fazer dela um ato carnavalesco, porém este não passara de mais uma ação banal envolvendo a espetacularização trágica. Sobre essa condição da morte, Bauman também escreve:

Assim banalizada, a morte torna-se demasiado habitual para ser notada e excessivamente habitual para despertar emoções intensas. É a coisa “usual”, excessivamente comum para ser dramática e certamente demasiado comum para se ser dramático a respeito. Seu horror é exorcizado pela sua onipresença, tornando ausente pelo excesso de visibilidade, tornado ínfimo por ser ubíquo, silenciado pelo barulho ensurdecador. E, enquanto a morte se desvanece e posteriormente desaparece pela banalização, assim também o investimento emocional e volitivo no anseio por sua derrota... (BAUMAN, 1998b, p. 199).

Entretanto, para além dos conflitos desencadeados pelo atropelamento e morte da protagonista, outros foram se entrelaçando a partir dos vários contextos, tais como o religioso, o filosófico, o artístico e o psicanalítico. Por meio desses, os tópicos ampliaram para as diferentes abordagens da temática da violência atreladas ao estudo da estrutura do texto narrativo e o seu poder de representação enquanto peça teatral imaginária. Para que sua peça fosse possível de ser imaginada pelos leitores-espectadores, o autor, ou dizendo melhor, o Autor-Diretor não poupou palavras para que a mesma fosse envolta de muitos acontecimentos mórbidos, de muito erotismo, sedução, amor e morte em meio ao contexto de opressão de classes vigente à época. Assim, as intenções literárias e as intenções teatrais foram se configurando ao longo do texto como resultado da liberdade de expressão do autor, que por sua peculiar sagacidade, circulou o tempo todo entre as duas vertentes estéticas.

Quanto à violência propriamente dita, já evidente desde o título do romance-teatro, no qual aparece a palavra “tragédia”, vemos que se destaca a violência em âmbito coletivo, ou ainda, a violência que parte de um contexto que expõe a “memória subterrânea” (ZINANI, 2010, p. 97) de seres ordinários, oprimidos por todos os tipos de impetuosidades, tanto físicas quanto simbólicas. Na verdade, a morte trágica de uma única personagem permitiu ao autor expor os vários tipos de miséria a que muitos estão sujeitos e também as várias histórias de suas

vidas, visto que, direta ou indiretamente, todos fazem parte ou estão relacionados à história de vida e morte de Jacira.

A banalização da violência se dá por sua própria especulação e espetacularização. Jacira, como “vítima alternativa” (GIRARD, 1990) é “responsável” por desencadear as diferentes inter-relações, avivando assim os ânimos de alguns e harmonizando, de forma catártica, os de outros. Em sua concepção fictícia, ou seja, enquanto personagem, ela consegue “restaurar” em cada um dos que presenciaram o espetáculo de morte suas próprias razões existenciais, pois faz uma recuperação do que chamei de uma estranha unidade social, na qual as pessoas se reúnem pelos mais variados motivos, fazendo de si e do outro um espetáculo para a desforra, o misticismo e a banalização da vida. A partir do real-ficcional, as intersubjetividades mostram-se cada vez mais esfaceladas e, ao mesmo tempo, se expõem como condição efetiva para o difícil relacionamento que se estabelece entre os diferentes sujeitos, ou seja, por suas complexidades, em vez de se retraírem em situações emergentes, tornam-se, por suas próprias contradições, em “presença dramática” (SZONDI, 2011) e, no caso da obra santaniana, criações indispensáveis para o contexto narrativo ou de representação.

Os estudos concernentes à percepção e recepção de *A tragédia brasileira* (2005), um livro dramático-narrativo, levaram em consideração não somente os parâmetros impostos pelo Autor-Diretor como também apontou caminhos para uma leitura mais livre na qual os leitores podem chegar às suas próprias conclusões e julgamentos, tornando-se assim coadjuvantes no processo de criação e apropriação do contexto encenado virtualmente. Outro fator relevante que considerei quanto à análise desse livro foi a ideia de comparar como as características do texto mais voltadas para a narração se desenrolam frente às características dramáticas presentes nele. Ao estudar trechos narrativos seguidos de diálogos dramáticos, interrupções para comentários do Autor-Diretor, rubricas, monólogos, descrições de cenários e ambientes, entre outros, pude constatar que a narração somada à ideia de ação dramática podem sim corroborar para que o texto mantenha sua unidade, visto que não são apenas as escolhas ou características do autor que contribuem para isso, mas sim a proximidade e a intencionalidade ficcional das duas vertentes, literária e teatral, quanto à complexidade temática da narrativa.

Quanto à abertura dos inúmeros caminhos miméticos e de representação, perpassando ainda os vários assuntos pertinentes ao texto, tais como o amor, o sexo, a morte, a religião, a política, entre outros, enveredei-me para o estudo do processo artístico da criação a partir do próprio Autor-Diretor e de suas incursões por meio de um texto que se “autointitula” uma *tragédia*. Sobre esse ponto, cheguei à seguinte conclusão: sendo ele mais uma dentre as personagens do texto santaniano, apresenta inúmeras dificuldades tanto em relação à escrita de

seu texto quanto à complexa tarefa de dirigir um espetáculo. Sua complicada experiência de vida enquanto um simples diretor teatral está diretamente ligada às convicções teatrais que o levam a escrever ousadamente a própria peça a ser dirigida. Nesse contexto de produção textual bem definido, a ânsia da personagem se resume na vontade de “performar” o belo, contrastando assim com a ideia de vida miserável que leva.

As narrativas secundárias ou subjacentes à história de vida e morte de Jacira também são muito interessantes. Por onde passa ao longo de sua carreira profissional, o Motorista vai “revivendo” todo o episódio do atropelamento da protagonista, até que, por acaso, descobre Maria Altamira, cuja história é semelhante à de Jacira. A partir de então, o assunto do capítulo passou a ser a vida e a sexualidade dessa garota que se vê obrigada a entregar o seu corpo à violação sexual e à prostituição em tão tenra idade. Nesse ínterim, mais seres ordinários são acrescentados à história, talvez com o objetivo de ampliar ainda mais a ideia dessa tragédia que se faz nacional.

Por meio da análise freudiana dos acontecimentos que complementam o último ato do romance-teatro, observei que as duas histórias se fundem por analogia numa única, sendo esta a história de vida de muitas adolescentes brasileiras. Assim como Jacira, Maria Altamira também é vítima de um atropelamento. O responsável, o próprio Motorista que atropelara Jacira. O sepultamento de Maria Altamira é descrito como se o Autor-Diretor, o coveiro do cemitério, pintasse uma tela. Em sua arte plástica, a vida persiste teimosamente aquém-túmulo, ou seja, apesar das mortes das personagens, ele consegue transformar o funeral da garota em um cerimonial mais sincrético e artístico que propriamente católico, e isso tudo para a satisfação completa de sua própria libido.

O epílogo do texto, apesar de complexo em sua construção narrativa, ampliou as discussões de caráter religioso quanto ao ponto de vista do Autor-Diretor, tanto pelo viés pagão quanto pelo viés cristão. A violência da história da humanidade é exposta nesse último trecho a partir de críticas a dogmas e circunstâncias que parecem confluir no tempo e no espaço por meio de uma espécie de comunhão entre as crenças. As vidas de Cristo, Buda, Freud, entre outras personagens, são indiretamente ligadas à narrativa central como se tudo não passasse de um sonho. Nesse contexto onírico, mas que faz do palco imaginário o local de encontro dessas entidades, destaca-se ainda a violência simbólica, e esta é a que teimosamente persiste em conduzir a vida da maioria das pessoas. Por meio das diferentes linguagens e da imposição da presença de determinada autoridade ou entidade, seja ela física ou representada, ao ainda por meio de uma ideologia dominante, todos sofrem as consequências do fanatismo, da intolerância e

da ignorância brutal que persiste em sociedade. Dessa maneira, na “balança da violência”, todos são “feridos” sem nenhuma distinção.

Ao longo de quase todos os capítulos, ampliei as discussões sobre a temática da violência tendo como foco o refinamento da mesma no contexto citadino, com especificidade no meio artístico. Além disso, procurei analisá-lo como um romance metaliterário, ou seja, um romance que, por suas características estéticas peculiares, remete diretamente ao contexto de produção literária, colocando ainda em questão os estatutos da criação artística em geral.

No romance *Um crime delicado* (1997), o suposto crime contra o pudor cometido por Antônio Martins tendo por vítima Inês, a mulher frágil e manca, permitiu-me algumas reflexões que colocam em evidência o fato de alguns crimes aflorarem em sociedade como preocupação coletiva. Essa preocupação, entretanto, torna-se sensacionalista à medida que seu conhecimento e arrolar jurídico se expandem tendo a mídia como divulgadora. Esta, de simples meio de comunicação, torna-se, na verdade, a grande vilã, pois implica, inclusive, o desvendamento dos crimes, seja de forma justa ou injusta. Por trás de um problema, como no caso do crime analisado, todos lucram de forma inescrupulosa. Essa característica parece cada vez mais aceitável frente a crimes famosos da contemporaneidade.

Na vida real encontram-se alguns exemplos que marcaram o jornalismo policial/pericial, como o do goleiro Bruno, o caso Isabela Nardoni, o que envolve a médica Virgínia Soares, ou mesmo a morte de PC Farias, que tornou o médico-legista George Sanguinetti e o perito criminal Ricardo Molina famosos; ou seja, é por meio dos desvendamentos dos crimes que os envolvidos, ou ainda os ligados a eles por algum motivo, lucram, e isso tudo devido a suas explorações alarmantes e midiáticas que tendem a envolver e responsabilizar toda a sociedade pelos erros mais escabrosos.

A vaidade que acompanha Antônio Martins enquanto crítico teatral e pessoa reconhecida na sociedade pode ser encarada, e quase sempre os fatos confirmam isso no desvendamento de muitos crimes, como sendo do mesmo tipo que acompanha sujeitos reais; muitos criminosos, tento possuído algum prestígio social anteriormente, acreditam que a remissão será desencadeada quase sempre pelo populismo ou, pelo menos, que a pena seja abrandada devida ao seu poder aquisitivo e à sua atuação enquanto celebridade.

A análise de *Um romance de geração: teatro-ficção* (2009), por sua vez, permitiu-me ampliar as discussões sobre a violência em sociedade por um viés mais político. A condição da personagem protagonista, Carlos Santeiro, levou-me a retomar os estudos pertinentes ao contexto do período de opressão, o da Ditadura Militar (1964-1984), vivido tanto pela classe artística brasileira quanto pelo sujeito comum, representado no texto pela jornalista que aparece

em seu apartamento para entrevistá-lo. Ainda que ambos possuam suas subjetividades violadas, essas personagens conseguem fazer do sofrimento um espetáculo digno de notabilidade. Escrever sobre a solidão, sobre a crise afetiva e literária da protagonista e sobre a violência simbólica que envolve o contexto da obra levou-me à confirmação de que esses problemas foram típicos àquela geração angustiada e menosprezada, porém batalhadora. Com isso, chego a pensar que o desconforto, na verdade, teria sido fruto da desumanização, da falta de tolerância e da ambição pelo poder. Princípios como o da liberdade, do respeito à diferença e da solidariedade não se expandiam como causas necessárias a condições de vida mais favoráveis. Ao escrever, por exemplo, sobre esses princípios, Bauman também afirma o seguinte:

[...] a liberdade do livre, a individualidade do indivíduo são ameaçadas não apenas pelos detentores do poder. Estes últimos sustentam a liberdade individual como o laço sustenta o homem enforcado – o homem ou mulher que assume a responsabilidade com suas próprias mãos vive o pesadelo de todo poder. Os detentores do poder contemporâneos e em perspectiva, não reconhecem senão a forma da responsabilidade dos seus súditos: ser responsável, na linguagem do poder, é seguir o comando, enquanto “ter poder”, significa, essencialmente, tirar o direito de alguém mais a qualquer outra responsabilidade, que é a sua liberdade (BAUMAN, 1998b. pp. 249-250).

Assim, não tendo a liberdade como destino, mas sendo constantemente acuados pelo poder, é que se encerram as vidas dos protagonistas. Estando os princípios de liberdade individual ligados aos princípios de liberdade coletiva, Bauman (1998b) ainda pondera que sem os princípios de solidariedade nenhum tipo de liberdade é assegurado. Para ele, a solidariedade é uma tendência improvável para a condição pós-moderna produzir sob sua responsabilidade, principalmente se não houver uma intervenção política quanto às diferenças e ao que ele chama de “política de identidade” que ela tende a estimular. Pensando-se por esse viés, todos, ou pelo menos a maioria dos sujeitos, são vítimas de estratégias psicossociais que se estendem em nome, quase sempre, de uma razão ou bem comum, ou seja, de um lucro coletivo que pode, no fundo, servir apenas de isca para algo maior que fora anterior e minuciosamente planejado. Dessa maneira, os infinitos disfarces que acompanham tanto as boas quanto as más intenções que afloram em sociedade tendem a vislumbrar, precedendo às decisões, uma emancipação que se torna, aos poucos, cada vez mais tardia.

A consciência de todo esse contexto conturbado, que prima pelo jogo social, político e econômico em primeira instância, motivou-me a escrever esta tese. Procurei então desvendar, por meio do contexto artístico e de representação que as obras de Sérgio Sant’Anna propiciam, como as condições de maus tratos se apoderam da sociedade, chegando esta a ser vítima constante de uma espetacularização sem outro fim a não ser o de atender ao capital. Assim

como Bauman, também acredito que é fácil demais abusar do princípio de solidariedade quando se tem boas intenções. Não sendo fácil saber, porém, onde e quando as exigências da solidariedade com as diferenças acabam, tornando-se também difícil ter convicções sobre onde, quando e a partir de quem as convicções com a opressão começam. Mediante essa dificuldade, findo o meu texto aos moldes do estilo que Sérgio Sant'Anna lança mão para desabafar quando da proibição da peça de Carlos Santeiro: infelizmente, nesse país, os acontecimentos narrados e representados não acontecem somente nos livros e no palco, mas o que se torna, arbitrariamente, uma decisão de poucos, tende a se converter, quase sempre, em algo insuportável para a maioria.

Os acontecimentos e situações que os textos santanianos nos apresentam como ficção, não se resumem, na verdade, a hipóteses simples ou atraentes e disponíveis para a mimetização da vida real, mas sim em complexas e instigantes realidades a serem estudadas e avaliadas na tentativa de serem constantemente revertidas. Pela falta de liberdade que acompanha o sujeito contemporâneo na representação de si próprio frente aos seus concidadãos, essas realidades merecem ser protagonizadas com muita propriedade e perseverança, e isso deve acontecer tanto nos livros quanto nos palcos dessa Pátria que se define como democrática, mas que opressivamente, no fundo, se resume em ser composta pela maioria de sujeitos cambiantes que levam consigo a renovada e esperançosa condição de transformar em algo melhor essa situação a que também posso chamar de “tragédia brasileira”.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. 25. ed. São Paulo: Ática, 1996.

ALMEIDA, Suely Souza de. Violência urbana e constituição de sujeitos políticos. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. pp. 97-112.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o presente**. Trad. Mauro W. Barbosa de Almeida. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. **Crises da República**. Trad. José Volkmann. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Sobre a violência**. Trad. André de Macedo Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade**. Trad. Gilda de Mello e Souza. 3. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

BAUMAN, Zygmund. **Modernidade e holocausto**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998a.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998b.

BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 78-90.

_____. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 222-232.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Geográfica, 2008.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. 14. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRANDÃO, Raul. O rei imaginário: monólogo. In: _____. **Obras completas: teatro**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1991. V. 7, pp. 119-123.

BRAZ, Julio Stéphanos Rosa. **Sobre as verdades da ficção**. 2008. 114 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 10. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Com a colaboração de: André Barbault et al.; coordenação Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva et al. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CORRÊA, Almir Aquino. **Manga Sabina e outras memórias**. Londrina: [o Autor], 2007.

COSTA, Jurandir Freire. **Violência e Psicanálise**. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jaques. **A farmácia de Platão**. Tra. Rogério da Costa. 3. ed. São Paulo, Iluminuras, 2005.

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

FERREIRA, Ermelinda. Violência, *voyeurismo* e literatura. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. pp. 260-282.

FRANCONI, Rodolfo A. **Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: ANNABLUME, 1997.

FRAYZE-PEREIRA, J. Augusto. Acrobacias da identidade: o artista e seus duplos na modernidade. In: CARDOSO, Irene (Org.) et al. **Utopia e mal-estar na cultura: perspectivas psicanalíticas**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997. pp. 49-97.

FREADMAN, Richard; MILLER, SEUMAS. **Re-pensando a teoria**: uma crítica da teoria literária contemporânea. Trad. Aguinaldo José Gonçalves e Álvaro Hattner. São Paulo: Editora UNESP, 1994.

FREUD, Sigmund. **O Futuro de uma ilusão, O Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos (1927-1931)**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. V. XXI.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Trad. Martha Conceição Gambini. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

_____. Anjos e demônios. In: GIRARD, René; participação de: Geraldo Mello Mourão, Leonardo Boff et al. **Lições de René Girard na UniverCidade**. Rio de Janeiro, UniverCidade, 2001.

GONGORA, Anderson Possani. **Um representação contemporânea da violência em contos e novelas de Sérgio Sant'Anna**. 2007. 180 f. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, 2007.

GRACIANO, Igor Ximenes. **O Gesto Literário em Três Atos**: a narrativa de Sérgio Sant'Anna. 2008. 97 f. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

GUINSBURG, J. (Org.). **Pirandello**: do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

IANNI, Octavio. **Capitalismo, violência e terrorismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

INÊS. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em:
<<http://pt.wikipedia.org/wiki/In%C3%AAs>> Acesso em: 28 ago. 2011.

JOLLY, Geneviève; PLANA, Muriel. Teatralidade. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.); NAUGRETTE, Catherine ... [et al.]. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. pp. 178-181.

KOWZAN, Tadeusz. O signo no teatro. In: INGARDEN, Roman et al. **O signo teatral**: a semiologia aplicada à arte dramática. Organização e tradução de Luis Arthur Nunes et al. Porto Alegre: Globo, 1977. pp. 55-83.

LEHMANN, Hans- Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LINS, Ronaldo Lima. **Violência e Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LYRA, Pedro. Apresentação. In: _____ (Org.). **A violência na literatura**. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1980. pp. 3-6.

MESQUITA, Rodrigo de Lima Bento. **Sentidos da violência em Sérgio Sant'Anna**. 2010. 91 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2010.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia** ou Helenismo e Pessimismo. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PASTA JR., José Antônio. Apresentação. In: SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011. pp. 7-16.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008a.

_____. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008b.

_____. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

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

PEREIRA, C. A. Messenger. *O Brasil do sertão e a mídia televisiva*. In: _____ (Org.) et al. **Linguagens da Violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. pp. 113-143.

PIRANDELLO, Luigi. O Humorismo. Trad. de J. Guinsburg. In: GUINSBURG, J. (Org.). **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999. pp. 41-178.

_____. Seis personagens à procura de um Autor: peça a ser representada. Trad. de Roberta Barni e J. Guinsburg. In: GUINSBURG, J. (Org.). **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999. pp. 179-240.

_____. Esta noite se representa de improviso. Trad. de Sérgio Coelho e J. Guinsburg. In: GUINSBURG, J. (Org.). **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999. pp. 241-316.

PORTO, Ana Paula Teixeira. **Das estórias à história: um olhar crítico social em narrativas de Sérgio Sant'Anna**. 2001. 206 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. pp. 81-101.

RAMOS, G. A. **Angústia e sociedade na obra de Sigmund Freud**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade 1964-1984**. Londrina: Ed. UEL, 2001.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. pp. 9-49.

_____. **O teatro épico**. 6. ed. 2. reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SANT'ANNA, Sérgio. **Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. **Simulacros**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

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

SANT'ANNA, Sérgio. O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro. In: _____. **Contos e novelas reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **A tragédia brasileira: romance-teatro**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Um crime delicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

SANTOS, L. A. BRANDÃO. **Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna**. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Porto: Campo das Letras, 2006.

_____. Crise do diálogo. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.); NAUGRETTE, Catherine ... [et al.]. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. pp. 69-73.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, C. A. (Org.) et al. **Linguagens da Violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. pp. 236-259.

_____. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCLIAR, Moacyr. **Enigmas da culpa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SILVA, José Fernando Siqueira da. **“Justiceiros” e violência urbana**. São Paulo: Cortez, 2004.

SILVA, Mário A. Medeiros. **Os escritores da guerrilha urbana: literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

SODRÉ, Muniz. **Sociedade, mídia e violência**. Porto Alegre: Sulina: Edipucrs 2002. 2 ed. 2006.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Trad. José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALÉRIO, G. M. F. **Do romance ao teatro: A teatralidade como recurso para a representação na obra de Sérgio Sant’Anna**. 2008. 124f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

WALTY, Ivete. **corpus rasurado: exclusão e resistência na narrativa urbana**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas: Autêntica, 2005.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. Trad. Rogério Beltoni. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

ZINANI, C. J. Albert. **História da literatura: questões contemporâneas**. Caxias do Sul, RS: Educs, 2010.