



UM ROMANCE DE GERAÇÃO: O TEATRO-FICÇÃO DE SÉRGIO SANT'ANNA

Anderson Possani Gongora¹

<https://orcid.org/0009-0003-3346-0978> 

Wagner Corsino Enedino²

<https://orcid.org/0000-0003-2096-538X> 

¹Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, MS, Brasil.
79070-900 – gab.propp@ufms.br

²Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – *Campus* de Três Lagoas,
Três Lagoas, MS. 79613-000 – ppgel.faalc@ufms.br

Resumo: No livro *Um romance de geração: teatro-ficção*, publicado originalmente em 1980, Sérgio Sant'Anna (1941-2020) cria um universo ficcional em que o fazer literário se mescla à ideia de representação teatral e à temática da ditadura militar instalada no Brasil em 1964. Carlos Santeiro, o protagonista, também um escritor em crise existencial, afetiva e literária, recebe em seu apartamento uma jornalista para entrevistá-lo. O que parece, a princípio, uma visita desagradável, torna-se um encontro memorável, pois Santeiro consegue transformá-la num jogo dramático sem precedentes. Nesse sentido, ao percorrer os assuntos dessa entrevista ficcional sobre a literatura brasileira do período final da ditadura militar, temos por objetivo destacar os processos de criação literária do autor, com ênfase no estudo da hibridez de seus aspectos composicionais. Assim, para melhor compreensão e interpretação estética da narrativa, as definições e os conceitos teóricos utilizados partirão, em sua maioria, das duas artes focalizadas: a literatura e o teatro.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea; romance; teatro-ficção.

Abstract: In the book *A novel of generation: theater-fiction*, originally published in 1980, Sérgio Sant'Anna (1941-2020) creates a fictional universe in which literary work merges with the idea of theatrical representation and the theme of the military dictatorship installed in Brazil in 1964. Carlos Santeiro, the protagonist, also a writer in an existential, emotional and literary crisis, receives a journalist in his apartment to interview him. What seems, at first, like an unpleasant visit, becomes a memorable encounter, as Santeiro manages to transform it into an unprecedented dramatic game. In this sense, when covering the subjects of this fictional interview about Brazilian literature from the final period of the military dictatorship, we aim to highlight the author's literary creation processes, with an emphasis on the study of the hybridity of his compositional aspects. Thus, for a better understanding and aesthetic interpretation of the narrative, the definitions and theoretical concepts used will come, for the most part, from the two arts focused on: literature and theater.

Keywords: contemporary Brazilian literature; novel; theater-fiction.

Introdução

A leitura do livro *Um romance de geração: teatro-ficção* (2009), de Sérgio Sant'Anna, instiga-nos a análise de alguns aspectos narrativos, tanto formais quanto temáticos, que possibilitam ampliar as discussões sobre a situação do sujeito brasileiro contemporâneo em meio às opressões e angústias suscitadas pelos inúmeros conflitos advindos dos problemas sociais, políticos e econômicos do final do século XX. Com base no mundo ficcional que nele se apresenta, prosseguimos, assim, pelo estudo da representação da violência social na narrativa santaniana. Esta, considerada enquanto texto artístico-literário, permite que, assim como no mundo real, a violência se manifeste em suas múltiplas facetas, mas, especialmente, a simbólica.

Inserido no contexto real e ficcional pós-64, de convivência com a opressão política e falta de solidariedade humana, procuramos compreender o texto enfatizando as possíveis causas que levam as personagens, especialmente Carlos Santeiro, ao medo, ao desespero e à frustração. Ampliamos, ainda, o estudo das personagens, aproximando-as da ideia de um “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 aos padrões vigentes de seu tempo. Com isso, procuramos ressaltar como tais anseios se manifestam literariamente, tanto os que partem do plano real quanto os do plano ficcional, que é o da recriação e representação artística.

Entre tantas possibilidades que permeiam essa capacidade de (re)criação artístico-literária, que partem quase sempre do que acontece no mundo real, convém priorizar, portanto, o jogo que há no texto entre a literatura, o teatro, a crítica, às artes em geral e, consequentemente, a vida social. Esta, por sua vez, ainda que infinita por sua própria complexidade, pode e deve ser representada em sua quase essência, seja por meio de pessoas atuando num prosaetrio real frente a uma plateia qualquer, ou ficcional, criado imaginariamente para que as personagens possam interagir entre si na “presença” do leitor/espectador.

Literatura e teatro: hibridez textual e representação cênica

Nascido em 1941, no Rio de Janeiro, Sant'Anna iniciou sua carreira como escritor 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, o autor passou a se considerar, primeiramente, um contista. Não obstante, suas incursões literárias em outros gêneros narrativos para além do conto e do romance considerados “tradicionais” também o levaram ao que o artista denominou romance-teatro e/ou teatro-ficção. Esses gêneros, por sua vez, merecem nossa particular atenção pela ambição e eficiência com que neles o autor explora a realidade brasileira contemporânea, fazendo-nos refletir sobre a escrita chamada espetacular numa sociedade em que a todo o momento se faz espetaculosa.

Na contemporaneidade, o aparecimento de gêneros literários híbridos, fragmentados



e com proximidades midiáticas, confirma o que Karl Erik Schøllhammer denominou um *novo ciclo literário* na literatura brasileira a partir da segunda metade do Século XX. Em seu livro *Ficção brasileira contemporânea* (2009), partindo de autores como Giorgio Agamben, Roland Barthes, entre outros, ele chegou à conclusão de que o contemporâneo também é intempestivo:

[...] 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. 9-10).

Pensar o contexto social contemporâneo pela literatura, especificamente, requer uma compreensão ampliada sobre o perfil dos textos publicados pelo autor escolhido, bem como da sua visão de mundo mediante a complexidade do real. Para Schøllhammer (2009), por exemplo, nem sempre a literatura chamada contemporânea será aquela que representa a atualidade. Entretanto, o contrário disso 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). No caso específico de Sérgio Sant’Anna, podemos afirmar que foi, de fato, um resistente quanto à ideia de se relacionar com a realidade histórica do seu tempo, mesmo fazendo parte de um contexto mercadológico que a muitos desde sempre 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, destacamos 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 desse contexto geral abordado por Bosi e Schøllhammer,



ainda que parcialmente inserido nele, despontam alguns textos de Sant'Anna. Há, em suas obras, pelo menos o que nos parece, 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 uma tentativa, por outro lado, de amenizar essa condição por meio de um refinamento dos aspectos temáticos que propicia uma reflexão mais apurada dos fatos narrados. Na era da “cultura-espetáculo” (Bosi, 2002, p. 251), 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 da literatura santaniana. Ainda que para isso lance mão das temáticas convencionais do mundo contemporâneo, ou seja, daquelas que permeiam a vida do homem citadino, e do próprio “espetáculo” narrado para dar conta desse mundo contraditório, ele não cai, definitivamente, no paradigma de escritor brutalista ou no mero continuísmo dessa vertente expressiva.

Como exemplo da inquietude do escritor em criar um mundo ficcional autêntico a partir da conturbada e complexa realidade social e histórica, vale a pena mencionar duas narrativas de fôlego, escritas e publicadas já na década de 1970, pelas quais o autor se destacou por sua ousadia experimental, deixando transparecer nelas sua tendência ao hibridismo e à teatralidade: *Confissões de Ralfo (Uma autobiografia imaginária)* (1975) e *Simulacros* (romance) (1977). Seguindo essa mesma vertente, também foram publicados *Um romance de geração: teatro-ficção* (1980) e *A tragédia brasileira: romance-teatro* (1987). Este foi adaptado para o cinema, em 2005, pelo diretor Beto Brant; aquele, roteirizado e levado para o cinema por David França Mendes em 2008.

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” (Jolly; Plana, 2012, p. 178), 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). Dessa maneira, *Um romance de geração: teatro-ficção* (2009) destaca-se não somente por essa nova vertente teatral, mas também pela eficiência estilística do autor que permite fugir, ainda que parcialmente, da estética brutal e desgastante do realismo chamado marginal. Consequentemente, a subjetividade de cada uma de suas personagens pode ser compreendida por uma lógica semelhante de representação, ou seja, a partir de suas

próprias atuações enquanto atores/atrizes personagens no palco.

Como bem sabemos, 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 relevantes e funcionam como coadjuvantes para a análise de como o espetáculo imaginário vai sendo formado em sua mente.

Como um gênero híbrido, a capacidade de análise do teatro-ficção pode ser ampliada de forma a enriquecer os sentidos e a compreensão do mundo pela leitura, 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 com os textos lidos. 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”. Sendo ainda, de acordo com o autor, todas as classificações, em certa medida, artificiais, uma vez que “[...] 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).

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 vindouras. 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-la num ato teatral de notabilidade.

O espaço da narrativa, onde a cena se desenrola, constitui-se de um pequeno apartamento situado em Copacabana, no Rio de Janeiro. 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, p. 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 o teórico, “[...] o lugar doméstico converte-se num *no 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 e ao mesmo tempo o asfixia, até porque é nele que “fumarão nervosamente” (Sant'Anna, 2009, p. 6) durante o encontro. O copo de bebida, o cinzeiro, o cigarro aceso, a revista e o rádio são objetos simbólicos interessantes na constituição do cenário; somados às aparências, especialmente as do ator, eles remetem propositadamente 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 externada 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. Consequentemente, quais seriam suas intenções nos planos literários e teatrais, visto que isso é recorrente em sua obra? Para esta questão, o próprio artista 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 híbrido, para que ele exerça sua função mimética de representação, exige-se ainda mais criatividade por parte do escritor, pois sua maneira de constituição 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 para que ele chegue ao espetáculo pretendido pelo autor. Dessa maneira, as técnicas utilizadas para a escrita dos atos são de extrema relevância 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 narrativa sugere.

Patrice Pavis (2008), 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, 2008, 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 o estudioso francês, “[...] 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, 2008, p. 8). Afirmar 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, 2008, p. 8). Assim, essa condição exposta por Pavis nos admite continuar a análise da obra de Sérgio Sant’Anna centrando-nos no texto dramático como fator independente de sua representação cênica.

Em *Um romance de geração: teatro-ficção* (2009) a bebida será como um 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 empostado*) – 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 coqueiro 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 intersubjetivos e também os chamados embates intratextuais são os seminais fatores que trazem a riqueza para o texto. 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. 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 poucos 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 diante da 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, p. 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 Luigi 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).

A audácia discursiva de Santeiro logo no início da peça revela uma singularização indevida do que seja o público receptor, além de levar a certa inferência sobre o que quer ou o que verdadeiramente pensa. Quando, por exemplo, ele 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 prossegue o diálogo: 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, pois “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” (Ubersfeld, 2005, p. 160). 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).

A pretexto da 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 conseguirá obter vantagens em âmbito coletivo, pois boa parte do público contemporâneo, afeito aos seus múltiplos interesses, mal admite que lhe dê, por exemplo, lições de vida. Cada um à sua maneira quer ser tocado em particular a partir de seus próprios anseios, 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. Na esteira do teórico francês, 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, acreditamos que esse “segundo sagrado” (Pavis, 2010, p. 356) nunca deixará de existir. A missão de cada arte em particular, mesmo que não seja necessariamente a de “salvar a humanidade” (Pavis, 2010, p. 356) 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, p. 25-26).

Nessa confusão de papéis que se intercalam na narrativa, o reconhecimento da personagem enquanto sujeito que representa confunde-se com sua real condição enquanto escritor: a de apresentar em sua obra potencialidades para a encenação. Assim, a abertura para o novo é que 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), de Jean-Pierre Sarrazac, o teórico complementa:

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

Se, por outro lado, para Peter Szondi (2011, p. 27) a passagem do tempo no drama, por este ser em si mesmo absoluto na garantia de seu próprio tempo, constitui-se uma sequência absoluta de presentes, e, até por isso cada momento tem de conter em si o germe do futuro, ou melhor, ser *prenhe de futuro*, e isso seria possível somente graças à sua estrutura dialética, fundada, por sua vez, na relação inter-humana, acreditamos haver no teatro-ficção essa mesma condição quanto à organização do tempo, ou ainda, dos vários tempos narrativos que se entrelaçam. Com isso, podemos afirmar até então que, por seu caráter híbrido, com predominância das características dialógicas e com pretensões ao palco, o teatro-ficção, de fato, está fundado também nas relações inter-humanas.

Por fim, assim como “a totalidade constituída pelo drama é de origem dialética” (Szondi, 2011, p. 28), a totalidade do teatro-ficção também se constitui, pelo menos em parte, como literatura dramática por apresentar semelhanças a ele. Se no drama essa totalidade 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 teatro-



ficção ou romance-teatro, entretanto, isso já não se confirma totalmente. Para compreensão dessa relação inter-humana a partir do texto, da qual menciona Szondi (2011), além do suporte dialógico como importante aspecto de representação, os gêneros híbridos contam, portanto, com a interferência da voz narrativa, e esta, por sua vez, funde-se aos diálogos entre as personagens para melhor representação ficcional de uma realidade que não tem como fugir dessa condição de interação humana.

A condição espetacular do sujeito contemporâneo

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 reafirmou 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).

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, um mundo semelhante ou pior ao que Debord procurou compreender. 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 mediante 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: “[...] Daqui poderei sentir, uma a uma, as pulsações desta cidade inquebrantável, ou melhor, inabrangível...” (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” (Sant’Anna, 2009, p. 29). 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 nossa 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 atendam 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 *fazer 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 (1997) e na declaração de Santeiro, podemos afirmar que a sociedade da imagem, como base produtora do espetáculo, é a que propicia o esfacelamento da personalidade do homem. Na verdade, as relações que se estabelecem entre sujeitos inseridos no mesmo contexto de atuação são facilmente cambiáveis. Ademais, os princípios apresentados por essa sociedade são contraditórios em si mesmos e, por conseguinte, impedem os sujeitos de se tornarem singulares; com isso, fazem deles meros espectros de simulacros.

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).

Santeiro teria, por sua vez, tomado a decisão de produzir o romance de sua geração



justamente pela 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).

Sendo o espetáculo, portanto, “[...] o lugar do olhar iludido e da falsa consciência” (Debord, 1997, p. 14), a vida do sujeito contemporâneo se faz e se refaz a partir da negação ou fuga 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 espetacular. Essa projeção, muitas vezes, não se materializa em ações, porém, constitui-se em ilusórias possibilidades.

Como escrever “um romance de geração”

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 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, mesmo com prejuízos financeiros, Santeiro não consegue amenizar certa carência espiritual e afetiva que persiste em sua vida; por tais motivos é que, por um tempo, ele abre mão da literatura enquanto paixão genuína 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 inquietante 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 mamães”. 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, 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 ociosos. 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, p. 156-157).

A transcrição do diálogo abaixo nos apresenta, como exemplo, uma hierarquia na qual os mais fortes, circunstancialmente, aproveitavam dos mais fracos 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 arrochar 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*”, “*impaciente*” 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. Frente a um questionamento que, para Santeiro, envolveria sentimentos de indignação e sofrimento, o próprio autor/diretor da peça imaginária dá ideia de como representar essa parte:

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 com 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, p. 78-79).

Nesse tom é que prossegue a entrevista ficcional ao longo do livro. Como sujeito histórico engajado intelectualmente e, sendo, até certo ponto, capaz de avaliar os acontecimentos pela ótica da razão, Santeiro faz sua crítica por meio da profissão, a de escritor em crise, na qual se perde totalmente a fé democrática atribuída ao Estado. Sua revolta, tanto a que gostaria de manifestar por escrito no seu suposto romance, como a que se manifesta exageradamente no palco enquanto ator/personagem, entretanto, estende-se a toda uma geração que, infelizmente, encontra-se sem voz e à margem do poder instituído. Com isso, ao tentar fugir dos interesses e padrões políticos vigentes de sua época, apesar do caráter militante, essa geração vai aos poucos sendo abafada pela situação de desamparo e dispersão. Fato este que jamais pode ser negligenciado.

Conclusão

As formas composicionais dos romances-teatros ou textos de teatro-ficção não fogem às semelhanças com que os textos puramente dramáticos se apresentam, escritos para serem encenados. Nos dois gêneros, a dinâmica interna de cada um deles depende, em primeiro plano, da criatividade do autor e/ou dramaturgo, de suas intenções para com o público e, em segundo, da familiaridade do público leitor com as características dramáticas e literárias neles contidas, 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 leitor/espectador. Este, por sua vez, não deve estar alheio aos acontecimentos intersubjetivos impostos pelos diálogos ou monólogos presentes em cada obra lida, 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, bem como o jogo que se estabelece entre autor-diretor e/ou leitor-espectador, existem também com abundância.

Como ocorre em *Um romance de geração: teatro-ficção* (2009), a presença do dramático na ficção santaniana, semelhantemente a outras narrativas literárias contemporâneas, além de expor melhor as tensões e aproximações do mundo ficcional com o real, apresenta ainda uma condição específica: a de criar potencialidades para a encenação. As formas do teatro propostas pelo texto são responsáveis por aproximar, portanto, ainda que gradualmente, o texto e a cena. Isso permite que, de forma representada ou imaginária, o leitor se aproprie com facilidade das imagens previamente sugeridas pelo autor-dramaturgo no espaço e no tempo criados ficcionalmente. Dessa maneira, 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 a cada



dia em buscar novas formas de representação: do homem, do mundo e da vida social.

Referências

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

COSTA, Jurandir Freire. **Violência e Psicanálise**. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

JOLLY, Geneviève; PLANA, Muriel. Teatralidade. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 178-181.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. de Sérgio Sálvia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. Trad. de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PIRANDELLO, Luigi. O Humorismo. Trad. de Jacob Guinsburg. In: GUINSBURG, Jacob (org.). **Pirandello**: do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 41-178.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 9-49.

SANT'ANNA, Sérgio. **Um romance de geração**: teatro-ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**: escritas dramáticas contemporâneas. Trad. de Alexandra. Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2006.

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

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Trad. de José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

NOTAS DE AUTORIA

Anderson Possani Gongora (andergongora_81@hotmail.com) é Mestre e Doutor em Letras: Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e faz Estágio de Pós-Doutorado Voluntário na Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS – Cidade Universitária – Campo Grande) no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação (FAALC).

Wagner Corsino Enedino (wagner.corsino@ufms.br) é Professor Titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Bolsista Produtividade em Pesquisa FUNDECT/CNPq n. 2. Mestre pela Universidade Estadual Paulista – (UNESP/Campus de Araraquara); Doutor pela Universidade Estadual Paulista – (UNESP/Campus de São José do Rio Preto) e Pós-Doutorado pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL)



da UNICAMP. Atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens na FAALC – UFMS/Campo Grande.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS/MEC – Brasil.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

GONGORA, Anderson Possani; ENEDINO, Wagner Corsino. *Um romance de geração: o teatro-ficção de Sérgio Sant'Anna*. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 29, p. 01-20, 2024.

Contribuição de autoria

Anderson Possani Gongora contribuiu com a concepção, coleta e análise de dados, elaboração do manuscrito, redação e discussão dos resultados obtidos.

Wagner Corsino Enedino contribuiu com a análise de dados, elaboração do manuscrito, redação e discussão dos resultados obtidos.

Financiamento

Esta publicação contou com auxílio financeiro da Fundect-MS, por meio da Chamada Especial Fundect/CNPq 15/2024, Bolsas de Produtividade Estaduais Fundect/CNPq, Termo de Outorga 137/2024.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso

Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 27/05/2024

Aprovado em: 13/10/2024

Publicado em: 24/10/2024

