

## NOS RASTROS DE UMA ESTÉTICA PÓS: VARIANTES METAFICCIONAIS EM A SENHORITA SIMPSON, DE SÉRGIO SANT'ANNA

Tereza Virginia Almeida  
UFSC

### 1. *O mais terrível porém neste quadro é o que não vemos nele*<sup>1</sup>

O homem sentado na estação de trem com uma mala no colo parece ser, nos primeiros parágrafos, o personagem do conto. Entretanto, após algumas indagações em torno das probabilidades e dos possíveis vestígios sobre a origem e destino daquele viajante, o narrador permite que o leitor perceba que o homem do qual fala está retratado em uma pintura: sua narrativa havia sido, até então, a representação discursiva de uma representação pictórica, a busca da transmutação de um código em outro.

E como uma câmara que se afasta aos poucos para ampliar o campo de visão do espectador, após alguns indícios como o contido na epígrafe acima, o narrador desvenda diante da tela dois outros personagens: Oswald de Andrade e Mário de Andrade que, em visita a uma cidadezinha do interior paulista, participam da inauguração da biblioteca pública onde se encontra o quadro anônimo do século passado.

“O futuro muitas vezes se encontra no passado, ou pelo menos é limítrofe dele”,

diz Mário. E Oswald:

---

<sup>1</sup> Sérgio Sant'Anna. “O homem sozinho numa estação ferroviária”. In: *A Senhorita Simpson*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p.80.

"Locomotivas. Estão faltando umas locomotivas naquele quadro" (p.82).

"O homem sozinho numa estação ferroviária" é o nome pelo qual o narrador do conto se refere ao quadro anônimo e sem título que descreve e é, ainda, o título que o escritor Sérgio Sant'Anna fornece a um dos contos do livro *A Senhorita Simpson*, de 1989, este conto no qual os personagens são, entre outros, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, os dois modernistas de 22 que o leitor certamente reconhecerá como já pertencentes à história da literatura brasileira.

Oswald e Mário são, na verdade, citações, convenções intertextuais através das quais o autor é capaz de instigar o leitor a trazer para o ato da leitura a memória de textos anteriores. Ao serem reconhecidos como personagens históricos, Mário e Oswald não são apenas ecos de um passado que se conhece sob a forma de textos, mas entidades que ativam uma outra pressuposição compartilhada por autor e leitor: a de terem um dia existido no passado, pertencentes a esse espaço que se convencionou denominar "realidade". Mas o que é afinal a realidade passada senão os vestígios de um tempo que pode emergir no presente somente a partir de outros textos: os documentos?

A presença ficcional de Mário e Oswald no conto de Sérgio Sant'Anna serve ao presente ensaio como ponto de partida para indagações em torno das relações possíveis de serem estabelecidas de forma a definir um autor contemporâneo e sua obra como participantes de uma suposta tendência a ser classificada sob o rótulo do pós-modernismo.

Neste sentido, a contemporânea ansiedade na busca de fronteiras, limites e definições em torno do termo faz ecoar uma prática já tradicional a partir da qual cada época ou período artístico se caracteriza por determinados elementos preponderantes capazes de fazer com que obras diferenciadas participem de certas tendências comuns.

Por outro lado, aproximar um autor a partir de um rótulo pré-existente pode apenas revelar sua eficácia a partir do momento em que a própria contemporaneidade da investigação se coloque também como objeto de estudo: a busca de qualquer definição estável acerca da contemporânea emergência de uma estética pós deve trazer em si a própria consciência de que a periodização é, antes de tudo, uma convenção da historiografia, uma estratégia pela qual os historiadores buscam apreender o passado.

Há, inclusive, quem afirme que a periodização literária é um método de abordagem intertextual que permite trazer à tona questões que resistem à análise individual das obras<sup>2</sup>. A partir da periodização, a historiografia busca solucionar uma das questões mais problemáticas que se lhe apresentam: como estabelecer coerências entre fenômenos estéticos isolados e construí-los legitimamente como autênticos participantes de um todo orgânico.

Se o presente ensaio opera um recorte em que os limites do objeto se delineiam através das noções de autor e obra individual, o faz a partir da consciência de que o tipo de abordagem escolhida traz implícita a consideração de outras obras. A delimitação do campo de investigação a partir de algumas narrativas de um livro, *A Senhorita Simpson*, de Sérgio Sant'Anna, permite iluminar nuances que podem construir problematizações ou apontar para variáveis não previstas por pressupostos teóricos construídos em função da análise de obras não produzidas no presente contexto, seja este contexto compreendido de forma mais abrangente, o da literatura brasileira, seja este referente às especificidades de uma dada produção literária como aquela que encontra sua definição na idéia de autoria.

Embora a narrativa pós-modernista seja referida como um código simultaneamente originário da América, Europa e América

---

<sup>2</sup> Matei Calinescu. "Postmodernism and some paradoxes of periodization". In: Dowe Fokkema e Hans Bertens. *Approaching postmodernism*. Amsterdam e Philadelphia, John Benjamins, 1986, p.239-54.

do Sul durante os anos 60<sup>3</sup>, é preciso levar em conta que os críticos que se dedicaram a mapear uma estética *pós* o fizeram quase sempre em função de um *corpus* que não incluía as obras produzidas em contexto latino-americano.

A investigação em torno do livro de Sérgio Sant'Anna traz, portanto, uma tendência comparativista na medida em que será articulada tendo como ponto de partida teorias advindas de contexto distinto, o que requer a consideração de uma perspectiva intertextual.

Ao requerer do leitor o conhecimento prévio de elementos exteriores à sua própria configuração, através da presença ficcional de Mário e Oswald, o conto de Sérgio Sant'Anna torna explícito aquilo que é inerente a todo e qualquer texto, sua relação inevitável com textos anteriores. Algo já apontado no clássico texto de Roland Barthes em que o leitor se define justamente como o espaço através do qual se delineia a origem e o limite da escritura, um ponto de intersecção de textos, sempre repleto de memórias: todo texto consiste de múltiplas escrituras<sup>4</sup>.

Neste, será preciso compreender a intertextualidade não apenas como a relação de uma obra com obras anteriores e específicas mas, tal como sugere Jonathan Culler, como a participação de toda e qualquer obra no espaço discursivo pelo qual se delineia a cultura<sup>5</sup>.

Mário e Oswald. Oswald e Mário. A construção de personagens ficcionais que possuem em práticas discursivas distintas o estatuto de personagens coloca em questão o limite e a extensão dos referentes externos de um texto, como sugere que a

---

<sup>3</sup> Larry McCaffery. "Fiction-making and the metafictional muse". In: Manfred Pütz e Peter Freese (eds). *Postmodernism in American Literature*. Darmstadt, Thesen Verlag, 1984, p.197.

<sup>4</sup> Roland Barthes. "The death of the author". In: S. Sears e G.W.Lord. *The discontinuous universe*. New York, Basic Books, 1972, p.12.

<sup>5</sup> Jonathan Culler. "Presupposition and intertextuality". In: *The pursuit of signs*. New York, Ithaca, Cornell University Press, 1982, p.100-18



literatura, compreendendo-se aí a história literária e os textos críticos, pode configurar um microcosmos regido por leis próprias, na medida em que seus elementos se revelam infinitamente auto-referenciáveis.

O ponto de partida parece ser instigante, já que Linda Hutcheon sugere a existência contemporânea de um consenso a partir do qual o pós-modernismo se define justamente pela tendência contemporânea das manifestações artísticas de investigarem exaustivamente os processos de sua própria produção e recepção, bem como suas relações com a arte do passado<sup>6</sup>.

A presença de dois escritores modernistas em uma obra contemporânea pode perfeitamente encontrar analogia na arquitetura, aparentemente o primeiro código em que se delineia mais claramente os rastros de uma estética pós-moderna marcadamente caracterizada por voltar-se agressivamente contra a funcionalidade e o estilo internacionalista da arquitetura moderna, a arquitetura pós-moderna se articula em nome de um "neo ecletismo" onde

"todos os elementos de significação de todos os códigos anteriores podem ser usados (citados, é a palavra pós-moderna) numa mesma edificação: é o recurso à historiografia",

ensina Teixeira Coelho<sup>7</sup>.

Mas a estética *pós* tem seus detratores. Fredric Jameson, por exemplo, vê na recorrência pós-moderna a citações advindas do passado o sintoma não só do esgotamento criativo da arte como da perda de qualquer relação desta com o contexto social, a partir do

---

<sup>6</sup> Linda Hutcheon. "The politics of postmodernism". In: *Culture critique*, 5, 86-87, p.179.

<sup>7</sup> Teixeira Coelho. *Moderno-pós-moderno*. São Paulo, L&PM, 1986, p.72.

momento em que as manifestações artísticas passam a obsessivamente se dedicarem ao pastiche de obras e estilos<sup>8</sup>.

De fato, muitos são os que consideram, com forte argumentação, que os ecos do passado surgem com tanta frequência pelo próprio esgotamento das atitudes transgressoras da arte. Octavio Paz, por exemplo, sustenta com maestria o "ocaso das vanguardas", advindo da própria descrença da modernidade em seus poderes de transformação<sup>9</sup>. E Umberto Eco, a partir da mesma idéia de que o tempo presente testemunha o limite das possibilidades artísticas de negação do passado, compreende o escritor pós-moderno como aquele que opera com a consciência de que nada tem de absolutamente novo a dizer, restando-lhe apenas voltar-se para o acervo cultural da humanidade, onde irá buscar, com ironia, suas citações<sup>10</sup>.

Há, ainda, os que procuram desmistificar qualquer idéia de ruptura ou exaustão dos valores da modernidade e da arte moderna. Gerald Graff, por exemplo, demonstra o quanto a perda do referente externo é inerente à própria concepção romântica da arte, onde a imaginação se sobrepõe à razão de forma a deixar nítido o caráter arbitrário do processo de significação, algo que será levado às últimas consequências no século XX com as vanguardas<sup>11</sup>. E Jean-François Lyotard afirma que a arte pós-moderna está destinada a realizar plenamente o sentido do gesto das vanguardas: a busca de regras interiores à obra, sem mais a nostalgia moderna por uma reconciliação entre o conceitual e o sensível<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> Fredric Jameson. "Postmodernism and consumer society". In: Hal Foster. *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Seattle, Washington, Bay Press, 1989, p.111-25.

<sup>9</sup> Octavio Paz. *Os filhos do barro*. Rio, Nova Fronteira, 1984, p.25.

<sup>10</sup> Umberto Eco. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Rio, Nova Fronteira, 1985, p.59.

<sup>11</sup> Gerald Graff. "The myth of the postmodernist breakthrough". In: Manfred Pütz e Peter Freese. *Op.cit.*, p.42.

<sup>12</sup> Jean François Lyotard. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa, Dom Quixote, 1987, p.22.

Entretanto, Linda Hutcheon parece fornecer a resposta mais positiva ao debate em questão quando afirma a eficácia política das tendências artísticas contemporâneas para a auto-reflexividade: a ênfase no processos de produção e recepção de textos e formas coloca em evidência o caráter discursivo, ideológico de toda e qualquer representação e, portanto, o caráter provisório de qualquer realidade<sup>13</sup>.

Na obra *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*, de 1980, Linda Hutcheon já se dedicara, ainda sem assumir o termo pós-modernismo, a estudar especificamente narrativas narcisistas, a chamada metaficção, aqueles textos que apresentam, de formas diversificadas, a si mesmos como objetos. No prefácio à edição de 1984, a teórica explica que o termo metaficção fora originariamente escolhido a partir da rejeição do termo pós-modernismo posteriormente assumido através das analogias estabelecidas entre auto-reflexão discursiva e as citações da arquitetura já consagrada como "pós-moderna". Neste sentido, a metaficção se define basicamente como aquela forma de discurso ficcional

"que inclui em si mesmo um comentário acerca de sua própria narrativa e/ou identidade lingüística"<sup>14</sup>.

Em sentido similar, Larry McCaffery define a metaficção como uma prática discursiva que se debate contra o caráter mimético da tradicional ficção. A metaficção é aquela que desafia relações causais, personagens e tramas que se baseiam na concepção de um mundo coerente e significativo a ser representado e que, para tanto, desestabiliza as convenções realistas. Para McCaffery, a metaficção se realiza de duas formas: através de ficções que examinam ou comentam seus próprios

---

<sup>13</sup> Linda Hutcheon. *Op.cit.*, p.182-183.

<sup>14</sup> Idem. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York, London, Methuen, 1985, p.1.

processos ou que operam de forma mais abrangente, ao demonstrar como se articulam os mais distintos sistemas ficcionais<sup>15</sup>.

Não é à toa que uma específica forma de metaficção, perfeitamente classificável dentro da segunda categoria, abordada por McCaffery, vem a ser um dos pontos centrais de investigação de Linda Hutcheon, no momento em que a teórica se dedica a mapear as nuances das práticas discursivas pós-modernas em *A poetics of postmodernism*, de 1988: a metaficção historiográfica, ou seja, aquela forma de metaficção que revisita o passado através da inscrição de personagens históricas e da investigação dos processos pelos quais o discurso da história constrói a idéia de uma realidade passada.

Não se trata, portanto, somente da inscrição de elementos advindos do passado histórico, estratégia amplamente utilizada pela ficção do século XIX. Segundo Hutcheon, quando o tradicional romance histórico incorpora dados advindos do "real", o faz com o objetivo de prover o mundo ficcional de legitimidade e verificabilidade, ou seja, em nome do estabelecimento e reforço de convenções realistas. Ao contrário, a metaficção historiográfica problematiza a idéia de uma realidade a ser representada, ao enfatizar, antes de tudo, suas próprias circunstâncias enunciativas: o texto, o produtor, o receptor, o contexto histórico e social e acentuar a natureza discursiva tanto da ficção quanto da própria história<sup>16</sup>. Afinal, o objeto da metaficção não é a realidade mas o processo imaginativo, elemento comum às mais diferenciadas formas discursivas.

Desta forma, é sob o signo da auto-reflexão, definida enquanto metaficção no caso específico da narrativa, que se compreende aqui o caminho possível para se rastrear uma estética

---

<sup>15</sup> Larry McCaffery. *Op cit*, p.197.

<sup>16</sup> Linda Hutcheon. "Historiographic metafiction: the pastime o the past time". In: *A poetics of postmodernism*. London, New York Routledge, 1988, p.105-23.

pós-modernista. O que se coloca como ponto central de investigação são as formas através das quais um determinado autor pode apresentar traços metaficcionais.

Para tanto, o presente ensaio escolhe abordar entre as sete narrativas contidas no livro *A Senhorita Simpson*, três contos: “O homem sozinho numa estação ferroviária”, “Um discurso sobre o método”, e “A mulher cobra”.

Indagar o quanto a presença ficcional de Mário e Oswald pode ser compreendida como forma de metaficção historiográfica parece instaurar um intrigante percurso de abordagem do tema. A questão remete não só à problematização das fronteiras conceituais do discurso metaficcional como permite, ainda, rastrear variantes, pontos sensíveis através dos quais o discurso ficcional é capaz de enriquecer e desafiar pressupostos teóricos.

Não se trata, pois, de seguir o caminho simples e rastrear nos contos de Sérgio Sant’Anna os elementos de uma estética *pós*, a partir de características pré-estabelecidas. Ao contrário, é nos limites entre a narrativa convencional, aquela que se dedica a contar um mundo supostamente reconhecível na “realidade” e as técnicas que permitem transformar a textualidade no próprio mundo narrado que se torna possível investigar não só as marcas da metaficção, como a pertinência das teorias que a definem e delimitam.

2. *Só existem duas coisas grandiosas saídas do ser humano: a música e a imaginação, a capacidade de criar realidades que não são*  
*– mas se tornam – reais*<sup>17</sup>

O narrador que apresenta ao leitor Mário de Andrade e Oswald de Andrade em “O homem sozinho numa estação

---

<sup>17</sup> Sérgio Sant’Anna. “A mulher cobra”. In: *Op.cit.*, p.64.

ferroviária" a tecerem observações em torno da pintura anônima é um narrador em terceira pessoa e que estabelece seu ponto de vista sem participar diretamente como agente dos acontecimentos da trama.

No nível dos acontecimentos, o conto narra uma viagem realizada pelos dois modernistas de 22 em visita a uma cidade provinciana por ocasião da inauguração da biblioteca pública, da qual os modernistas participam proferindo discursos.

É possível perceber, a partir daí, que as personagens históricas se apresentam ficcionalizadas de forma totalmente verossímil, não só pelo fato da geografia ficcional reproduzir o espaço real, já que o cenário do conto é o interior de São Paulo, em cuja capital viviam Mário e Oswald, como pelo fato das características das personagens ficcionais reproduzirem o perfil que apresentam em suas inscrições históricas: Mário — o homem introspectivo, formal e solitário. Oswald — o brincalhão, rebelde e sedutor. Um contraste de personalidades que acabou por provocar um silêncio de anos entre os dois escritores, o que corresponde a dizer que, seguindo as exigências da verossimilhança, as situações criadas no conto só teriam sido plenamente possíveis em momento anterior ao desentendimento, por volta de 1929, o que delimita temporalmente o espaço ficcional.

O conto reproduz, inclusive, o clima de animosidade entre Oswald e Mário que, apesar de inicialmente grandes amigos, seis anos depois da Semana de 22, à época em que produzem a 2a. edição da *Revista de Antropofagia*, já se vêem em clima de desentendimento

"abrangendo um amplo espectro que envolve a religião, a política, os atritos de personalidade, a figura de Tarsila"<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Maria Augusta Fonseca. *Oswald de Andrade — biografia*, São Paulo, Art Editora/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p.186.

No conto, Oswald flerta com a professorinha da cidade e Mário se ressentido:

"A Mário pareceu que ela demorou sua mão muito mais do que o apropriado na mão de Oswald, quando se despediram. Quando deu por si, Mário sentia-se amargurado com o amigo" (p.84).

É justamente com a fusão entre o imaginário e a esfera do que se apresenta como possível em um suposto mundo empírico que o conto termina:

"Mário de Andrade levantou-se, abriu a janela e deixou que entrassem o frio, o barulhinho dos grilos, a escuridão amenizada pela lua em quarto crescente e, por um momento, julgou ter ouvido muito ao longe o apito de um trem, o que não era impossível" (p.86).

Afinal, o narrador já houvera anteriormente informado que os dois "forasteiros ilustres" haviam chegado de trem à cidade provinciana, estabelecendo uma interessante analogia entre os modernistas e o homem do quadro:

"chegaram de trem, como se de repente a visão do *homem no banco da estação ferroviária* fosse invadida pelo futuro" (p.80).

À primeira vista, portanto, os elementos citados parecem remeter à definição do conto não como metaficção, mas como uma narrativa bem mais próxima da ficção histórica, já que as personagens e as situações são passíveis de serem legitimadas por informações documentadas pelo discurso historiográfico, o que poder vir a produzir no ato da leitura um efeito de realidade.

Além do mais, no nível do discurso<sup>19</sup>, a perspectiva narrativa parece, a princípio, participar de convenções realistas.

---

<sup>19</sup> Falo de discurso e história a partir da formulação de Émile Benveniste, tal como apresenta Tzevetan Todorov. No nível da história, a obra se caracteriza por apresentar um conjunto de acontecimentos envolvendo personagens que se

Afinal, tal como a perspectiva em pintura, o narrador impessoal é capaz de unificar a percepção dos fatos, escamotear a possibilidade de outros pontos de vista, criar a ilusão de neutralidade capaz de gerar o efeito realista, ou seja, promover a sensação de que aquilo que conta realmente aconteceu<sup>20</sup>.

Mas será preciso retornar ao início do conto para compreender as sutilezas de suas estratégias. Tal como mencionado na introdução do presente estudo, o conto de Sérgio Sant'Anna se inicia com a descrição do homem sentado no banco da estação de trem, o que leva o leitor a considerar, durante alguns parágrafos, o suposto viajante como personagem.

A narrativa inicial se compõe da descrição deste homem, seu perfil e da delimitação do mundo possível ao qual sua figura pode pertencer, já que da descrição da cena da estação onde o homem se encontra em estado de espera, o narrador segue a delinear seu perfil como o de um homem "colonial e conservador", advindo de um mundo cujos vestígios se apresentam na cena narrada, através da paisagem, do "mato" que se deixa entrever na bifurcação dos trilhos da estação, um mundo agrícola que remete o narrador a um espaço exterior a esta cena, exatamente no ponto em que a narrativa permite perceber tratar-se de uma pintura:

"O mais terrível, porém neste quadro, é o que não vemos nele" (p.84).

O que não se vê no quadro é justamente um mundo que é da ordem do imaginário e que, apesar de atribuído ao interior do homem, acaba por revelar-se enquanto construção imaginária

---

aproximam do que entendemos por realidade. No nível do discurso, deve-se levar em conta a existência de um narrador que conta os fatos de determinada forma. Neste sentido, a história só pode ser tomada como uma abstração, pois será sempre mediada por algum ponto de vista. In: Tzevetan Todorov. "As categorias da narrativa literária". In: *Análise estrutural da narrativa*. São Paulo, Petrópolis, 1976, p.211.

<sup>20</sup> Elizabeth Ermarth. "The narrator as nobody". In: *Realism and consensus in the English novel*. Princeton, Princeton University Press, 1983, p.66-67.



daquele que narra e que, enquanto observador, promove um discurso que transcende as fronteiras do objeto observado, ultrapassa os limites da simples descrição da realidade visível, os limites do que se encontra representado no quadro:

“Pois o homem fixa um vazio que necessariamente povoa de recordações ou presságios, como se este olhar penetrasse também no interior da casa, onde estarão bailando morcegos e as assombrações que o homem abriga em sua alma, delineando por vezes seus contornos fugidios: um riso de mulher, uma taça de champagne, uma veste branca e esvoaçante numa valsa” (p.80).

É através do próprio contraste entre a narrativa que se promove em torno da pintura e a cena que esta representa que o conto estabelece sua primeira marca metaficcional. Ao representar através do discurso narrativo uma suposta representação pictórica e, portanto, demarcar a distinção entre as formas, o narrador enfatiza as especificidades do discurso ficcional, entre estas, a de operar no eixo da temporalidade. Ao contrário da pintura, que se dedica a representar o instante, a narrativa segue em busca da dinâmica das transformações.

Quando a narrativa finalmente revela de todo referir-se a uma pintura, o leitor é imediatamente induzido a tornar-se consciente de estar diante de uma autoridade discursiva que, apesar da pseudo-neutralidade da terceira pessoa, ao instaurar as convenções realistas para, em seguida, revelar as possibilidades construtivas de sua própria narrativa, está a tornar-se visível, trazendo à superfície a existência de um ponto de vista, como se por uns instantes a profundidade da perspectiva se rompesse em nome da consciência da parcialidade de visão.

No momento da narrativa em que Oswald e Mário surgem diante do quadro, recriados na verossímil visita à cidadezinha provinciana, o leitor já se sabe diante de um narrador que tematiza a própria ficcionalidade ao revelar a disjunção entre a narrativa até

então apresentada, que se dedica a descrever o mundo de onde se origina o homem do quadro (um mundo pertencente ao passado ou ao futuro daquela cena da estação) e a estaticidade da realidade observada, a pintura.

Desta forma, é possível perceber que as marcas de verossimilhança são estabelecidas não para prover os eventos em torno de Mário e Oswald de legitimidade, mas para aludir aos próprios personagens enquanto advindos de representações passadas. É o que se revela, quando Oswald, bem de acordo com o perfil transgressor e rebelde, através do qual é conhecido, está prestes a bater na porta da professorinha da cidade que lhe passara durante a noite um bilhete, num aperto de mão mais demorado (o mesmo aperto de mão que tanto incomodara Mário). Neste momento, Oswald de Andrade hesita:

*"À meia noite e meia, seguro com o bilhetinho que a professora deixara em sua mão, Oswald aproximou-se silenciosamente do quarto da moça. E ali, por um instante, hesitou como se estivesse cansado de representar a si próprio, Oswald de Andrade. Até que se decidiu e bateu de leve na porta" (p.85).*

Neste momento, torna-se explícito que Oswald e Mário não são duas figuras que remetem a entidades empíricas advindas de alguma realidade passada. Tal qual o discurso que promove a realidade do mundo agrícola, a partir da representação pictórica, os personagens Oswald e Mário são representações de prévias representações efetivadas pelo discurso historiográfico. Os dois escritores modernistas, tal como se oferecem ao conhecimento, são representações discursivas que o conto reproduz em uma circularidade de referências textuais, justamente porque, ao permitir a verificabilidade documental, indica que seu referente externo é composto, na verdade, de textos anteriores.

Ao recriar com tanta perfeição uma situação passível de ter sido vivida pelo Mário e Oswald inscritos pela história, o conto de

Sérgio Sant'Anna demonstra, com maestria, que a realidade que conhecemos como histórica, e que nos dita a personalidade de seres como os escritores modernistas, só existe enquanto realidade discursiva, representação, que adquire valor de verdade através também de convenções textuais, sejam estas a do discurso crítico, da legitimidade adquirida pelos biógrafos ou do valor testemunhal atribuído ao discurso das memórias e das cartas pessoais.

Para tanto, o narrador de "Um homem sozinho numa estação ferroviária" tematiza, antes de tudo, o tempo, ao demarcar aquele quadro enquanto vestígio documental de um passado inapreensível:

"Mário perguntou, mais tarde, quem era o autor do quadro. O rapaz disse que ninguém sabia ao certo, mas que sobre o pintor corriam algumas histórias desencontradas" (p.82-83).

Assim como Oswald e Mário são em relação ao quadro "procedentes de um outro tempo" (p.81), também a narrativa do conto de Sérgio Sant'Anna, ao realizar-se no passado e, portanto, enquanto narrativa futura em relação aos dois modernistas, acaba por demonstrar que o passado do qual emergem é mera representação, de cuja verdade o tempo presente se encontra definitivamente alienado, restando apenas os vestígios das possibilidades de diversas narrativas, sejam estas históricas ou ficcionais.

No livro *A Senhorita Simpson*, há, ainda, um outro interessante exemplo sobre a forma como as convenções realistas podem ser simultaneamente instauradas e desafiadas pelo próprio narrador. Trata-se do conto denominado "Um discurso sobre o método", em que o personagem central é um operário que limpa as vidraças do décimo oitavo andar de um prédio quando, ao sentar-se na marquise para fumar, é confundido pelos transeuntes

com um "suicida em potencial". Ao perceber que o homem é apenas um trabalhador, a multidão começa a estimulá-lo a pular.

O narrador, mais uma vez, fala em terceira pessoa. Mas o que poderia ser um índice de neutralidade, acaba por revelar-se como marca de auto-reflexão discursiva, já que constantemente a narrativa aponta para seu próprio processo na construção da realidade que cerca o homem, através da ênfase na linguagem do narrador, uma linguagem da qual o personagem, por razões sócio-econômicas, se encontra alienado:

"é que ele jamais estivera num palco, um pedestal, e isso afetara sua modéstia. Não é preciso conhecer a palavra *pedestal* para saber que as estátuas repousam sobre uma base. Como também não é preciso conhecer a palavra *polifônico* para ouvir as muitas vozes e o conjunto de sons da cidade. E haveria sempre alguém que pudesse narrar isso por ele, até que as condições sócio-econômico-culturais da classe operária se transformassem no país e ela pudesse falar com a própria voz" (p.92).

A estratégia opera de forma gradativa. No início do conto, se realiza através de observações como:

"o que lhe proporcionava umas tantas calorias, embora ele não pensasse assim, em termos de calorias, mas da diminuição da vontade de comer" (p.88).

Sentenças como esta estabelecem nitidamente uma disjunção entre duas razões: a do narrador e a do personagem e remetem aos diferentes códigos que os perpassam.

Na verdade, o que se coloca como temática central não é somente aquilo que está no nível dos acontecimentos, ou seja, no nível da história, mas o que se estabelece no nível do discurso, em si mesmo um acontecimento, através do qual o narrador tece indagações acerca do operário enquanto objeto de representação.

Na medida em que o narrador busca a representação das emoções e sentimentos do homem, ao mesmo tempo em que

sugere que a linguagem que promove, a partir de sua própria condição de narrador, transcende a consciência do personagem, a narrativa passa a dedicar-se a tematizar as perspectivas possíveis de abordagem do objeto, seja através da analogia com fenômenos internacionais (os Beatles, os "angry young men", a ditadura cubana), seja através da alusão a perspectivas como a filosófica (o existencialismo sartriano) ou a psicanalítica:

"Mais difícil — e romântico — embora não impossível, desde que se encontrassem as expressões adequadas, seria aprofundar com ele a coisa no sentido de entendê-la, a sua tentação repentina de pular, como um desejo de retorno aos braços e seios maternos e talvez até a uma vida uterina, ao indiferenciado que a todos iguala, não houvesse sido esta sobressaltada por tentativas de morte contra ele e ainda por cima com a utilização de métodos inadequados — talvez sentidos por ele como maremotos no líquido em que boiava" (p.96).

O tom é marcadamente irônico. Como afirma D. C. Muecke, o discurso irônico é assinalado por um contraste entre aparência e realidade, acrescido de uma atitude de simulação por parte do sujeito da ironia, que finge desconhecer o contraste<sup>21</sup>. Diante da oposição entre a sofisticação da linguagem do narrador e a humildade do personagem representado não será difícil que o leitor considere irônica a afirmativa acerca da possibilidade de que o operário viesse a "aprofundar" a compreensão de seu próprio psiquismo, "desde que se encontrassem as expressões adequadas".

Por outro lado, a presença da ironia pode ser confirmada através de tensões internas ao conto, pois, tal como afirma Daniel O. Nathan, não é preciso que um leitor tenha acesso a informações externas ao texto, tais como as intenções do autor ou o contexto social de produção (o conhecimento da realidade da classe operária brasileira, por exemplo) para inferir ironia. Para Nathan, o discurso irônico pode ser percebido através de incoerências

---

<sup>21</sup> D. C. Muecke. *Irony*. London, Methuen&Co, 1978, p.24-40.

detectáveis no próprio texto<sup>22</sup>. O que parece bastante pertinente quando se considera a sugestão de Umberto Eco, ao buscar a demarcação dos limites da responsabilidade do leitor em relação à obra:

“qualquer interpretação dada de uma certa porção de um texto pode ser aceita se for confirmada e deve ser rejeitada se for desafiada por outra porção do mesmo texto”<sup>23</sup>.

Mesmo considerando que a assertiva de Eco parece sustentar a idéia de que textos formam totalidades isoladas e coerentes, o que coloca em questão a própria idéia de intertextualidade como força motriz de todo e qualquer discurso, creio que abordar um texto em busca de sua coerência interna, talvez seja, ainda, um método inicial viável para a percepção de contradições que possam levar às marcas do discurso irônico.

Como não observar a oscilação de “Um discurso sobre o método” entre a busca de apreensão de uma suposta realidade interna ao personagem e a ênfase no próprio processo de representação, denunciando que a narrativa tem mais a revelar sobre o sujeito do discurso do que sobre o objeto representado? Basta que se compare a citação acima que parece reforçar, junto a outros momentos do texto, a existência de uma verdade a ser revelada acerca da personagem, com outra afirmação efetivada mais adiante no conto:

“ele não era um sonho, mas uma alegoria social. Social, política, psicológica e o que mais se quisesse. Aos que condenam tal procedimento metafórico, é preciso lembrar que a classe trabalhadora, principalmente o seu segmento a que chamam de lumpen, ainda está longe do dia em que

---

<sup>22</sup> Daniel O. Nathan. “Irony and the artist’s intention”. In: *British Journal of Aesthetics*, vol 22, 3, 1982, p.247.

<sup>23</sup> Umberto Eco. “Intentio lectoris: the state of the art”. In: *The limits of interpretation*. Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1990, p.45.

poderá falar, literariamente, com a própria voz. Então se pode escrever a respeito dela tanto isso quanto aquilo" (p.103).

Neste momento da narrativa, em que o narrador se refere à arbitrariedade da representação que efetua, parece tornar-se explícita a auto-reflexão, ao mesmo tempo em que se acentua o caráter irônico das assertivas. Por outro lado, se Wayne C. Booth está correto em suas sugestões para a investigação de marcas da ironia, ao afirmar que o autor irônico comumente fornece pistas para sugerir ao leitor que suas palavras não devem ser literalmente compreendidas<sup>24</sup>, será preciso ir em busca de indícios não apenas que reforcem o caráter irônico do conto, mas que revelem propriamente quem ou o que está sendo ironizado.

Afinal, tal como afirma Linda Hutcheon, a forma mais precisa de diferenciar a ironia da sinédoque, da metáfora ou da metonímia é perceber que, ao contrário de outros tropos, a ironia sempre tem um alvo, e muitas vezes, uma "vítima"<sup>25</sup>. E o alvo de *Um discurso sobre o método* não parece ser o personagem principal e a classe social que representa.

Na verdade, o título do conto de Sérgio Sant'Anna fornece uma preciosa pista para sua leitura. "Um discurso sobre o método" remete, por sua semelhança, ao título com o qual René Descartes nomeou em 1637 sua argumentação em torno dos atributos da razão humana e sua vocação à verdade: *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité à travers les sciences*, *O discurso do método*, tal como se apresenta na versão em português.

Em primeira pessoa, Descartes parte de axiomas simples e evidentes por si mesmos, tais como o célebre "Penso, logo existo" e

---

<sup>24</sup> Wayne C. Booth. "Is it ironic?". In: *A rhetoric of irony*. Chicago & London, University of Chicago Press, 1961, p.47-86.

<sup>25</sup> Linda Hutcheon. *Irony's edge - the theory and politics of irony*. London, Routledge, 1994, p.15.

a partir deles elabora raciocínios, através dos quais procura afirmar a existência de um conjunto de conhecimentos universais como, por exemplo, a existência de Deus, em uma lógica que não dá lugar à qualquer outra causalidade que não se encontre na própria perfeição divina. Para Descartes, na medida em que as verdades que se mostram evidentes por si mesmas não têm relação com a experiência sensível, elas devem ser inerentes ao espírito humano:

"A razão não nos diz, pois, que o que vemos ou imaginamos seja verdadeiro. Ela nos diz que todas as nossas idéias ou noções devem ter algum fundamento de verdade, porque não seria possível que Deus, que é absolutamente perfeito e verdadeiro, as tivesse posto em nós sem isso"<sup>26</sup>.

O que primeiro se observa no discurso de Descartes é que o filósofo fala na primeira pessoa do plural, já que a razão a que se refere, o bom senso, deve ser necessariamente um atributo universal, igual em todos os homens, havendo, entretanto, um método correto para conduzi-la de forma a alcançar a verdade.

Na medida em que o texto de Sérgio Sant'Anna ecoa o discurso de Descartes através da marca intertextual presente no título, é possível refletir sobre sua vocação paródica através da investigação dos principais contrastes entre os dois textos. E o principal ponto a ser considerado diz respeito à distinção entre o tom auto-reflexivo do texto de Descartes e a utilização da terceira pessoa em Sérgio Sant'Anna. Se no texto do filósofo a auto-consciência enfatiza a razão como fonte de acesso à verdade, no texto contemporâneo, é justamente a alienação do personagem de uma suposta verdade sobre si mesmo que é tematizada pelo narrador, cujo discurso põe em evidência sua própria parcialidade

---

<sup>26</sup> René Descartes. *Discurso do método: as paixões da alma*, São Paulo, Nova Cultural, 1978, p.94.



ao afirmar, com ironia, a aplicabilidade de suas premissas à realidade do operário.

Cabe ressaltar, ainda, que a psicanálise, tantas vezes referida no conto, representa justamente o momento da trajetória iluminista em que a busca de premissas universais para a compreensão do humano acaba por remeter, principalmente através da leitura efetivada por Jacques Lacan das teorias freudianas, à idéia de um inconsciente estrutural que, curiosamente, descentra o conceito de sujeito que fundamenta a própria razão. Através da articulação entre simbólico, real e imaginário, o inconsciente é definido como estruturado como uma linguagem. Lacan transforma em barra de interdição o traço de sobredeterminação de Saussure entre o significante e o significado e assume que a linguagem, desde os fonemas até as locuções compostas, opera de forma tal que cada elemento somente adquire sentido através da relação diferencial que mantém com outros, o que explica o eterno deslizamento do sentido:

“é na cadeia do significante que o sentido *insiste*; mas que nenhum dos elementos da cadeia *consiste* na significação da qual ele é capaz no momento mesmo”<sup>27</sup>.

E numa articulação em que o real se confunde com a falta constitutiva do sujeito e o imaginário se relaciona com as ficções que cada um promove sobre si mesmo, o simbólico se define como o espaço da cultura, das leis e símbolos que antecedem o próprio nascimento do sujeito e acabam por configurá-lo e fazê-lo operar em nome de um “Outro”.

Curiosamente, é a um “outro” que o personagem de Sérgio Sant’Anna se refere, quando é retirado da marquise pelos bombeiros:

---

<sup>27</sup> Jaques Lacan. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. In: *Escritos*. São Paulo, Perspectiva, 1978, p.232- 233.

“ — É como se fosse um outro, compreende? — ele disse ao bombeiro, que o abraçava sem encontrar resistência, para conduzi-lo à sala. — Alguém possível dentro de mim, que estivesse soprando pensamentos na minha cabeça” (p.103).

A analogia entre este outro e o próprio narrador não é difícil de ser estabelecida, na medida em que é no fluxo da narrativa que se configuram os pensamentos do personagem (ou melhor, pensamentos do narrador sobre o personagem), bem como aquilo que os transcende, tanto por sua condição social quanto por aproximar-se do próprio inconsciente. O método a que se refere o título pode ser compreendido, portanto, não apenas como referente ao discurso da psicanálise, mas a qualquer outra forma de representação discursiva. Afinal, no entrecruzamento mesmo entre a psicanálise e a perspectiva marxista, inscrita na própria delimitação da realidade social do homem, “O discurso sobre o método” ironiza as aspirações universalizantes da própria trajetória iluminista da qual participa o texto de Descartes.

Enquanto método de interpretação, a psicanálise pode ser compreendida como uma forma de narrativa totalizante, através da qual se busca uma apreensão do humano, com aspirações ao estabelecimento de pressupostos universais. Enquanto discurso surgido da própria trajetória das Luzes, ao longo do desdobramento da ciência moderna, a psicanálise pode ser compreendida como um metarrelato que aponta para sua própria dissolução, pois ao mesmo tempo em que se justifica através da idéia de sujeito, centro do pensamento moderno, o problematiza através da inscrição do conceito de inconsciente que remete, por sua vez, aos limites da própria razão.

Por sua vez, o próprio marxismo, ao mesmo tempo em que concebe a ideologia como falsa consciência prevê um encaminhamento, por um mecanismo do próprio sistema, no sentido utópico da libertação. O que para uma linha cética de

pensamento, só pode ser percebido como irônico, já que o marxismo admite que

"as ideologias que, de um ponto de vista externo, são falsa consciência, são precisamente a consciência correta quando vistas de dentro"<sup>28</sup>.

Afinal, quem ocuparia esta utópica posição exterior?

A descrença nos metarrelatos é justamente o que se coloca no centro da pós-modernidade, na medida em que a atomização do social e a heterogeneidade dos jogos de linguagem, parciais e provisórios, ameaçam qualquer aspiração a pressupostos universalizantes levando discursos como o psicanalítico e o marxista, ao longo do próprio desdobramento do saber científico, a sofrerem um processo de deslegitimação<sup>29</sup>. Neste sentido, tanto a psicanálise quanto a própria filosofia revelam-se no presente contexto enquanto fábulas infinitamente problematizáveis por outras perspectivas.

"O discurso sobre o método" parece por em evidência justamente o entrecruzamento de diferentes sistemas de significação, já que, na medida em que focaliza o próprio processo de representação do operário, ou seja, o "método" de abordagem e configuração do objeto, ironicamente equipara a ficção a outras sistemas representacionais, como o da própria ciência.

Mas se "O discurso sobre o método" e "O homem sozinho numa estação ferroviária" referem-se a sistemas significativos outros para além da própria literatura e da forma como suas narrativas se auto-referenciam, será interessante observar, por último, um conto em que o narrador-personagem curiosamente se chama Sérgio Sant' Anna.

---

<sup>28</sup> Peter Sloterdijk. "Cynicism – the twilight of false consciousness", NGC, 33, 1984, p.206.

<sup>29</sup> Jean François Lyotard. *O pós-moderno*. Rio, José Olympio, 1986, p.27-76.

Ao longo da narrativa, é possível que o leitor venha a acreditar que se trata de um conto autobiográfico, o que remete a uma interessante condensação dos lugares do narrador, do personagem, do autor e do próprio autor implícito. Para Wayne C. Booth, a utilização da primeira ou terceira pessoa tem menos a dizer sobre uma narrativa do que a forma e o grau com os quais o escritor dramatiza o narrador e o faz participar na história. Neste contexto, o autor implícito é aquele que existe em qualquer narrativa, por mais objetiva, e que se define como uma versão superior que o escritor cria de si mesmo no momento em que escreve<sup>30</sup>.

No caso de narrativas supostamente autobiográficas, é interessante observar que o leitor pode ser levado a anular as distinções entre autor, narrador e autor implícito, na medida em que a autobiografia pressupõe o estabelecimento de uma convenção de gênero entre autor e leitor a partir da qual aquilo que se narra deve ser compreendido como algo referente à experiência vivida e à realidade.

Entretanto, o que interessa investigar no conto *A mulher cobra* é a forma pela qual marcas metaficcionais se estabelecem a partir dos desafios que a narrativa oferece àquelas premissas e convenções. Quando se compreende a presença de Sérgio Sant'Anna enquanto personagem de si mesmo como forma de produção de um efeito de realidade, o interesse passa a residir na maneira pela qual a narrativa transgride as próprias convenções que estabelece.

No conto de Sérgio Sant'Anna, o leitor será apenas levado a crer que está diante de uma narrativa autobiográfica quando se torna explícito o nome da personagem-narrador, quase ao final da narrativa. Na medida em que se trata de um livro de contos e,

---

<sup>30</sup> Wayne C. Booth. *The rhetoric of fiction*. Chicago & London, University of Chicago Press, 1961, p.150-151.

levando-se em consideração que aquilo que vem escrito nos dados de catalogação de um livro — “contos brasileiros” — pode ser tomado, desde já, como um paratexto capaz de remeter o leitor ao espaço da ficcionalidade, o leitor de “A mulher cobra” será surpreendido, e não confortado, pela intrusão de um elemento autobiográfico ao longo do livro.

Em nome, ainda, das convenções realistas, o conto narra fatos que remetem a um mundo que tem as mesmas propriedades do mundo do leitor. Trata-se de uma viagem a Bruxelas na garupa de uma moto, na qual o narrador solitário decide entrar numa tenda em que se anunciava uma atração internacional — a mulher-cobra. A primeira pista metaficcional surge quando o narrador oscila na representação do homem da cartola, que anuncia o espetáculo:

“o homem da cartola parecia um desses manequins de plástico inexpressivos que eu já vira em lojas de ternos vagabundos no interior no Brasil. Não, pensando bem, havia em seu rosto um desamparo cavernoso, olheiras e vincos, que os manequins não costumam ostentar” (p.64).

Ao apresentar duas formas possíveis e tão contrastantes de representação do mesmo objeto, o trecho assinala, desde já, o imaginário enquanto espaço de configuração dos elementos narrativos. Logo em seguida, como confirmação, vem o trecho que serve como epígrafe do presente segmento e que pode ser lido tanto como comentário em torno dos personagens da tenda enquanto frutos do imaginário, como quanto uma observação auto-reflexiva sobre a própria construção ficcional do mundo narrado:

“Só existem sentido duas coisas grandiosas saídas do ser humano: a música e a imaginação, a capacidade de criar realidades que não são — mas se tornam — reais. Aquela tenda de mafuá, composta de paisagens e cores impossíveis, que não existem na natureza — cores de rock dreams —, era um exemplo disso” (p.64).

A sofisticação da narrativa em Sérgio Sant'Anna não permite que o universo ficcional seja lido como algo aquém ou além da realidade. Ao contrário, é através mesmo da simultânea inscrição e transgressão das convenções realistas que as marcas metaficcionais cumprem o seu papel:

"enganam-se mais uma vez aqueles que pensam que a mulher-cobra ferrou seu senhor e amante com uma picada venenosa. Isso seria realismo-mágico, essa outra bobagem, só que agora latino-americana, mas que se espalhou pelo mundo como uma especiaria exótica, bastante ajudada, digamos de passagem, por lobbies literários" (p.69).

Através da explicitação do lugar do leitor, ao solicitar que este se mantenha ali mesmo, diante de um mundo que possui as mesmas propriedades do mundo que percebe como real, o narrador simultaneamente afirma a intenção realista e a contradiz, ao inscrever a existência de uma lógica que é interna ao sistema literário, sua produção e recepção.

Logo em seguida, o narrador reafirma a obediência a leis físicas ao afirmar que a mulher-cobra matou o indiano não com uma mordida, mas com um

"bote rapidíssimo? De serpente, sim, mas com um punhalzinho embainhado num dos orifícios do corpo e que devia ocultar-se ali há tempos" (p.69).

Neste momento, o narrador estará rompendo com a parcialidade da perspectiva autobiográfica em primeira pessoa para instaurar um olhar onisciente que coloca em evidência que os fatos contados são da ordem do imaginário. Ao mesmo tempo, esta interessante opção narrativa de explicitação das circunstâncias do crime, embora apresente-se em nome de demandas realistas, ironicamente desafia o leitor com o caráter igualmente inusitado do que apresenta, remetendo inclusive, a consideração da possibilidade de figuração. Seria o punhal uma analogia com o

orgão sexual feminino? Uma analogia inscrita na afirmação de que ele estivera ali há tempos?

Na verdade, a utilização da primeira pessoa não se opõe ao efeito realista produzido nas demais narrativas aqui estudadas. Ao contrário, a afirmação do caráter autobiográfico dos fatos pode ter a função de legitimar o mundo narrado. Ocorre, entretanto, que certas intrusões na narrativa podem explicitar a ficcionalidade na medida em se referem a dados inverificáveis, seja através de um detalhismo exagerado, como o "punhalzinho embainhado num dos orifícios do corpo", seja através de intrusões de ordem introspectiva<sup>31</sup>.

Como não perceber que no conto de Sérgio Sant'Anna a legitimidade dos acontecimentos narrativos é suspensa por observações como:

"um arrepio gelado percorreu a minha espinha, comunicando-se com os arrepios gelados nas espinhas de todos os outros espectadores" (p.65).

Uma assertiva que, ao desestabilizar a coerência da perspectiva narrativa, denuncia um desvio em que subitamente a parcialidade de visão dá lugar à onisciência.

Afinal, quem será este "eu" que narra o seu próprio testemunho de um assassinato? Que relação tem o autor, enquanto posição textual, com alguma suposta entidade existente no mundo empírico, já que Sérgio Sant'Anna é, no conto, antes de tudo, um personagem? Um personagem que afirma: "eu, se é que este pronome faz aqui algum sentido" e ironiza a condição imaginária de toda e qualquer identidade subjetiva:

"desconfio que não apenas eu, mas todos nós, nos sentimos inexistentes. Por isso é que é paradoxal o egocentrismo, no que Galileu estava certo, se é que entendem a relação. Então fabricamos acontecimentos e histórias

---

<sup>31</sup> Umberto Eco. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994, p.128.

para podermos narrá-los, uns aos outros, convencendo-nos reciprocamente de que existimos" (p.67).

A idéia de ficcionalidade transcende as fronteiras do conto para passar a definir os próprios fatos da vida e seus personagens, na medida em que estes só se oferecem ao conhecimento através de sistemas significativos, revelando-se, assim, o próprio mundo enquanto textualidade e a própria realidade enquanto configurada através de representações. Afinal, o que comumente se percebe como real pode ser compreendido como ficção, uma ficção promovida por alguma perspectiva.

Se a autobiografia é aquela narrativa que responde às demandas da pressuposição da existência de uma verdade exterior ao texto e que neste se reduplica, no conto de Sérgio Sant'Anna a verdade circula dentro das fronteiras da própria textualidade, na medida em que se afirma a ficcionalidade da própria vida.

Por isso mesmo, em "A mulher cobra", a narrativa só pode permanecer enquanto tal na medida em que é narrada a partir de algum ponto de vista, enquanto ali estiver um narrador, no papel de uma autoridade discursiva que constrói, seduz e controla os acontecimentos e nega ao leitor qualquer informação mais detalhada sobre o crime:

"Agarrando-me pela camisa, o indiano suspendeu-se o suficiente para que eu pudesse sentir o breve aroma de incenso de sua respiração. E antes que esta respiração cessasse de todo, comunicou-me ele que ia dizer suas últimas palavras" (p.70).

Ali mesmo onde se suspende o curso dos acontecimentos e é negada ao leitor a chave para qualquer resolução, se encontra o ponto em que o narrador sublinha seu próprio testemunho e remete à escritura como princípio e finalidade da própria narrativa.



Ao cessar o fluxo narrativo com a promessa de uma narrativa impossibilitada, o conto torna explícita a auto-referência e reafirma o fato de configurar-se como uma irônica narrativa sobre o ato de narrar.

Três contos. Três narrativas. E as sutilezas do aqui se denominam variantes metaficcionalis. Indícios a partir dos quais os textos remetem à expansão do campo temático de forma a englobar o próprio ato discursivo. Sempre através de desvios de expectativa que as próprias narrativas produzem em torno de ações que encontrariam conforto na concepção de realidade: quebra de coerência de ponto de vista, tensão interna, ironia. Estratégias que se confrontam com a crença em torno de um referencial externo, um mundo que não seja aquele mesmo promovido pela e na linguagem. O texto instala e, logo em seguida, frustra a expectativa remetendo o leitor a compactuar com as artimanhas textuais e buscar o prazer no próprio prazer da auto-referencialidade.

A cena da estação se anuncia na temporalidade e, em seguida, se revela estatizada enquanto representação pictórica. O narrador se apresenta como aquele que controla a verdade do personagem para revelar que a verdade se reduz à verdade de um método. O personagem e o narrador se condensam sob o nome do autor para provocar o leitor a inferi-los enquanto posições textuais.

Sérgio Sant'Anna pós-moderno? Mas se a definição de pós-modernismo oscila sempre entre dedicar-se às razões da obsessão pela auto-referencialidade — a exaustão do poder criativo, a perda do referente externo, o desejo de investigar e tematizar o poder das representações, não seria preciso inferir intencionalidade, as razões do autor e de um lugar demarcado pelo contexto de produção da obra? Não, ao menos não quando se deseja operar no centro mesmo do paradoxo do "pós-modernismo": o de que o próprio conceito é também representação. Por que ir em busca do

autor enquanto origem do sentido, que não se produz senão por um entrecruzamento de circunstâncias enunciativas?

Se o pós-modernismo pode ser pensado como uma construção de críticos, filósofos e teóricos em nome das demandas significativas da própria tecitura discursiva dentro da qual operam (aliás, como qualquer período), não teria que ser necessariamente explicitado enquanto concernente a um lugar da ordem da recepção de obras, o lugar do leitor e, ainda, de uma dada comunidade discursiva formada por leitores que configuram um lugar social de produção, circulação e legitimação de conceitos?

O que se denomina "pós-modernismo" pode ser, bem mais que um estilo, o contexto que contemporaneamente possibilita a desnaturalização das mais diversas formas de representação, entre estas, aquelas concernentes ao discurso crítico, às metodologias de abordagem de textos, à própria história da literatura, enfim, aquelas que promovem conceitos como o de "pós-modernismo", em si mesmo uma forma de representação, cujo referente externo se indefine no labirinto de textos passíveis de representarem o presente estado das manifestações artísticas.