

O escritor no palco:  
representação e performance em três romances brasileiros contemporâneos  
("The Writer on Stage: Representation and Performance  
in Three contemporary Brazilian Novels")

By

María D. Villanúa Vega

Ph.D., Brown University, 2012

Thesis

Submitted in partial fulfillment of the requirements for the  
Degree of Doctor of Philosophy in the Department of Portuguese and Brazilian Studies  
at Brown University

PROVIDENCE, RHODE ISLAND MAY 2012

©María D. Villanúa Vega 2011

This thesis by María D. Villanúa Vega is accepted in its present form  
by the Department of Portuguese and Brazilian Studies  
as satisfying the thesis requirements for the degree of Doctor of Philosophy

Date \_\_\_\_\_

Prof. Nelson H. Vieira, Advisor

Prof. Luiz F. Valente, Reader

Prof. Patrícia I. Sobral, Reader

Approved by the Graduate Council

Date \_\_\_\_\_

Prof. Peter M. Weber, Dean of the Graduate School

## CURRICULUM VITAE OF MARÍA D. (LOLITA) VILLANÚA

Born in France (January 30, 1970) and raised in Puerto (PR), María D. (Lolita) Villanúa Vega is a foreign language professor and the Artistic and Executive Director of Andanza, Contemporary Dance Company and School. With a B.A. in Modern Languages (1992) from University of Puerto Rico, Río Piedras Campus (UPR) and a Summa Cum Laude distinction, she was awarded in 1993 the UPR Presidential Scholarship and the Dorothy Danforth Compton Fellowship to study at Brown University. She completed her M.A. at Brown in the Department of Portuguese and Brazilian Studies in 1995 and her Ph.D. in the same Department in December 2011.

Daughter of a Puerto Rican mother and a French father, both of them professors and writers, Lolita has always been immersed in art, languages, literature and education. Trained in classical ballet, she danced with Ballet Concierto de PR from 1982 to 1990. In 1984, she was awarded a scholarship by the National Academy of Arts in Champaign, Illinois, where she studied during one year. In 1991 and 1993, she lived in Rio de Janeiro, Brazil, as a UPR exchange student partially funded by the Chancellor's Office and the National Hispanic Fund. She participated as both actress and production assistant in the *Festival Internacional do Teatro do Oprimido* directed by Augusto Boal. From 1995 to 1998, she was a travelling scholar from Brown University in Brazil. While completing some of her doctoral requirements, she danced during those three years with Grupo Corpo in Belo Horizonte.

Upon her return to PR in 1998, she founded Andanza, a non-profit cultural enterprise that she still directs, where she danced until 2007 and has developed her choreographic skills. Having presented numerous dance productions since 1999, Andanza has participated in international festivals, shared the stage with long-standing dance companies and sustained a cultural exchange

with Brazilian artists. Andanza has won multiple recognitions such as an EMMY award in 2002 for a show recorded by the local government channel and congratulatory resolutions from the Senate and the House of Representatives of PR. The book *Andanza: Imágenes y trayectoria*, published in 2007 with text and edition by Lolita Villanúa and photographs by Professor Robert Villanúa, documents the company's work.

Andanza has put in place an active educational program at the Company's school, marginalized communities, several universities and other institutions. Lolita has created and organized numerous innovative projects, such as dance scholarships, free performances in all kind of public spaces and collaborations with other cultural groups and social causes. She coordinated the Dance and Theater Section of the Zone Press Program for public housing hosted by PR's Department of Recreation and Sports from 2002 to 2004. Among other institutions in PR, she has collaborated with the Department of Education and the Conservatory of Music. In 2011, she participated in the creation of the first Minor in Dance Studies in the island at the Interamerican University, Metro Campus.

Since 1990, Lolita has also taught Portuguese and French and worked as a translator in PR and Brazil. She has taught both languages at UPR, the Alliance Française of PR and at some private companies. In 1992, she translated into French the book *Nos Droits* about children's rights, which was published by Amnesty International, Section of PR. Reconciling her teaching and artistic interests, Lolita has offered workshops focusing on the integration of the arts to the academic curriculum and conferences related to art and education. In 2006, she published the article "Andanza en la educación" in *El Sol*, the official magazine of PR Teachers Association about the importance of the arts in early schooling.

In the upcoming years, she hopes to become a full-time professor of Portuguese and Brazilian Literature at UPR while continuing to contribute to the social and cultural development of PR through the creative achievements of Andanza.

## PREFACE AND ACKNOWLEDGEMENTS

Arts, languages, literature and education have been constant companions throughout my whole life. They join forces in this dissertation written in Portuguese in which performance interacts with Brazilian literature.

After more than 20 years dedicated to dance and teaching, I feel that writing this thesis has initiated a new phase in my professional career. This is not only because completing a PhD is in itself a significant achievement but because the discoveries that have resulted from my research have enriched my views on artistic theory and practice.

Mainly through a performance studies approach, I have tried to analyze socio-political and cultural issues in three Brazilian contemporary novels featuring professional writers as narrators. The novels that I selected confirm the subversive role of art at a time when it would seem to have lost its transformative strength in view of the overwhelming power of the media, the market and mass culture. This subject matter is particularly pertinent to my vocations as an artist and a professor.

Life has interesting ways of conspiring for one's progress. At this point, all my passions have come together and, suddenly, everything makes perfect sense. This is, undoubtedly, a result of my work but also of the love and solidarity of many persons. These are my amazing parents, Ana Lydia Vega and Robert Villanua; my beloved Romar Margolles and my extraordinary dogs; my close friends from Andanza and other places; and my dear professors and colleagues Nelson H. Vieira, Luiz F. Valente and Patrícia I. Sobral. To all of them, to the three Brazilian writers who inspired me and to Brown University, for the support which has led to the completion of my doctoral studies, I dedicate this dissertation.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO	
O programa: resumo do conteúdo e parêntese biográfico	1
CAPÍTULO I	
A ante-sala: contexto e marco teórico	
A. Breve contexto histórico e literário	19
B. Marco teórico	
1-O duplo	32
2-Metaficção	37
3-Performance e breve olhar no “espectador”	42
4-Pós-colonialismo	56
5-Algumas perspectivas brasileiras	65
CAPÍTULO II	
Nos bastidores: construção de duplicidades em <i>Budapeste</i> de Chico Buarque	
A. Abertura: observações gerais	69
B. Imagens invertidas no exterior do livro	75
C. Alguns desdobramentos do texto	77
D. Duplicidade no ponto de vista e na voz narrativa	80
E. Anonimato e fama	83
F. Entre a realidade, a ficção e a autoridade	85
G. Falsos duplos e relações de poder: países, mulheres, grafia e línguas	91
H. Autoria e paternidade	98
I. Estrangeiridade	100
J. Dualidades da indústria cultural	103
K. O mal-estar da negação	107
L. Finale: um especta(u)tor de dois gumes	111
CAPÍTULO III	
Em cena: performance e teatralidade em <i>Um crime delicado</i> de Sérgio Sant’Anna	
A. Preâmbulo: comentários iniciais	114
B. Sinais exteriores: a capa e a contracapa	117
C. (Meta)olhares diversos: espelhos e percepção	121

D. Desmistificação do narrador: objetividade e subjetividade	125
E. Crítica artística, arte crítica e contramímica	129
F. Representação, metaduplos e performance	137
G. Teatralidade e intertextualidade	144
H. Rupturas e apropriações de gêneros	160
I. Artifício, paratextualidade e relatividade	163
J. Mulheres, machismo e <i>embodied performance</i>	167
K. Espetacularização do corpo, discurso e violência	172
L. A palavra transformadora	179
M. O leitor especta(u)tor	183

#### CAPÍTULO IV

No camarim: autoficção e excentricidade em *Berkeley em Bellagio* de João Gilberto Noll

A. Começo do ritual	187
B. Autoficção de um especta(u)tor	189
C. A performance de Noll e a “pessoa fantasia”	192
D. Ponto de vista: (entre)lugares do “eu” e do “ele”	195
E. Sobre <i>Berkeley</i> e outros romances de Noll	198
F. Dupla consciência, descentramento e diversos aspectos metaficcionais	201
G. Sexualidade e marginalidade	204
H. Deslocamento e excentricidade	210
I. Conflitos identitários com a língua	213
J. Entre a palavra e outras linguagens	217
K. Desenraizamento e múltiplas formas exclusão	221
L. O performativo pós-colonial	229
M. Intertextualidade e identidade nacional	231
N. O papel do leitor	234

#### CONCLUSÃO

A pós-produção: algumas reflexões finais	236
--	-----

#### BIBLIOGRAFIA

Os créditos: obras principais e secundárias

A. Obras principais	
1-Ficção citada e/ou tratada dos autores estudados e seus websites	259
B. Obras secundárias	
1- Crítica sobre a obra dos autores estudados e sobre o Brasil, e crítica e obra de outros autores brasileiros	262
2. Crítica internacional sobre pós-modernismo, pós-colonialismo, performance e outros temas	272



## INTRODUÇÃO

### O programa: resumo do conteúdo e parêntese biográfico

Uma das principais funções da nossa arte é tornar conscientes esses espetáculos da vida diária onde os atores são os próprios espectadores, o palco é a platéia e a platéia, o palco. Somos todos artistas: fazendo teatro, aprendemos a ver aquilo que nos salta aos olhos, mas que somos incapazes de ver, tão habituados estamos apenas a olhar. O que nos é familiar torna-se invisível: fazer teatro, ao contrário, ilumina o palco da nossa vida cotidiana.

Augusto Boal<sup>1</sup>

Na minha tese de mestrado, escrita a meados da década de 90, destaquei diversos romances brasileiros dos anos 70 nos quais era possível identificar, não só uma forte crítica à ditadura, mas a outras formas de repressão menos evidentes como os preconceitos sociais e as convenções literárias. Selecionei os romances *Confissões de Ralfo* de Sérgio Sant'Anna e *A Festa* de Ivan Ângelo onde os escritores atacaram as múltiplas facetas do poder e simultaneamente elaboraram uma inovadora experimentação artística. Concentrei-me nas técnicas metaficcionalis que eles usaram como parte dessa busca para articular a sua crítica às diferentes manifestações de autoridade na sociedade, incluindo aquelas internalizadas pela literatura e pelo escritor.

Essa perspectiva em torno das diversas faces do poder, abordada excepcionalmente por esses e outros escritores durante os anos 70, continuou sendo alvo da literatura após o fim da ditadura. Quando o inimigo mais óbvio, o governo militar, desapareceu, a reflexão foi então dirigida à falsa democracia, atacando mais abertamente

---

<sup>1</sup> A passagem foi retirada da “Mensagem de Augusto Boal” para o Dia Mundial do Teatro em 2009.

os diversos níveis de opressão que permaneceram enraizados no país. A repressão continuou viva em várias facetas de uma sociedade desiludida onde se fortalecia outro tipo de ditadura, a de índole socioeconômica. Em romances publicados na segunda metade da década de 80, transita-se por essa urbe desigual, patriarcal, conservadora e violenta, onde a imagem, o consumo e a mídia são só alguns dos novos protagonistas. Através de temas, linguagens, abordagens e estilos auto-reflexivos e “sem censura” contra uma diversidade de expectativas sociais e literárias não menos opressivas para o escritor, os autores brasileiros aludiram de diversas formas a esse cenário social.

É possível observar que, como parte da análise crítica da sociedade, um dos temas recorrentes tem sido a avaliação do próprio ofício literário. Três décadas após a publicação dos romances que estudei no meu mestrado, observo em algumas publicações de finais do século 20 até princípios do século 21, uma reflexão sobre a subjetividade, o discurso, a representação, a autoridade e a literatura cada vez mais marcada; um aprofundamento do questionamento de processos, exigências e valores da produção artística, da função da escrita e do papel do escritor. O universo literário, real ou imaginário, é notavelmente um tema inspirador dessa (auto)(re)visão. Três romances são particularmente interessantes nesse sentido: *Budapeste* (2003) de Chico Buarque, *Um crime delicado* (1997) de Sérgio Sant’Anna e *Berkeley em Bellagio* (2002) de João Gilberto Noll. Nos três, os narradores são os protagonistas e são também profissionais da palavra: um escritor anônimo, um crítico de teatro e um escritor convidado a duas instituições norte-americanas, respectivamente.

Com estilos completamente diferentes, Buarque, Sant’Anna e Noll compartilham nos três romances mencionados da elaboração de narradores/protagonistas dedicados à

escrita em contextos urbanos. Estas três obras metaficcionais desenvolvem uma narrativa onde se unem a ficção e a reflexão aberta ou coberta sobre a sua própria construção. Nestes livros há vários questionamentos, implícitos e explícitos, em torno da literatura e da (auto)representação, que se exploram através de mecanismos dúplices. Neles se estabelece um diálogo com o leitor para abordar múltiplos temas relativos a identidade, autoridade, sociedade, e literatura. Chamou a minha atenção também que os textos contêm diferentes imagens, situações, comentários e recursos relativos à performance. Seu mundo ficcional pode ser comparado a uma encenação teatral não tradicional onde desfilam várias personagens, entre eles o escritor, real e fictício, anônimo ou não, e o crítico. Estes mestres da palavra escrita, tanto os verdadeiros autores como os ficcionais, se representam a si mesmos e a outros. Distanciam-se olhando de fora como narradores e, simultaneamente, penetram na trama como protagonistas. Pessoas e personagens se misturam e se olham propositalmente nas narrativas. Estão presentes e alertas nestes palcos imaginários fazendo que, de maneira performática, cada texto vá além da representação e incorpore o espectador. Por esses e outros aspectos, estes romances têm um caráter inovador, provocador e desestabilizador. Manifestam reflexão e resistência desde o próprio mundo literário em relação a discursos oficiais normativos e normalizados, e convidam dialogicamente o leitor a exercer um papel interativo.

Essas constatações me levaram a elaborar uma proposta e um marco teórico relativos a conceitos performativos, pós-modernos, metaficcionais e pós-coloniais. Dado o papel principal outorgado ao escritor e à literatura nos textos a serem analisados e o foco performativo, pensei que seria interessante integrar a terminologia do espetáculo no formato mesmo do meu trabalho, numa tentativa de fazer uma análise criativa e auto-

referencial. Isto é um resultado natural da minha relação pessoal com as artes como ex-bailarina, coreógrafa e diretora de uma companhia de dança contemporânea. Conforme evidenciado na minha tese de mestrado, tenho também um particular interesse na metaficção e nas abordagens sócio-políticas.

Tentando reconciliar todas essas preferências, escolhi como título para este trabalho, “O escritor no palco: representação e performance em três romances brasileiros contemporâneos,” concentrando nas narrativas mencionadas acima. O título alude diretamente à entrada do escritor na encenação desde um ângulo auto-reflexivo e performativo. A presença viva do a(u)tor num jogo (auto)consciente entre realidade e ficção é uma estratégia metaficcional da arte performativa que nos transporta fora dos marcos literários e teatrais convencionais. Com a sua natureza experimental e (des)articuladora, o gênero performativo é usado como instrumento para reformular tensões políticas individuais e coletivas ao mesmo tempo em que convoca e provoca os diversos sujeitos “presentes”, ou seja, tanto o espectador, o ator como o autor.

Por isso, como veremos, uma adaptação a “especta(u)tor” do termo espectador criado pelo dramaturgo brasileiro Augusto Boal para denominar a audiência no seu Teatro do Oprimido, seria útil para redefinir o papel múltiplo e ativo do escritor e do leitor neste tipo de literatura. Nas narrativas que analisarei, o escritor (verdadeiro ou fantasiado) entra na sua própria ficção como numa performance e dialoga com o leitor (real ou imaginário) através de um narrador/protagonista que representa e é representado. Já que o escritor penetra na encenação de formas variadas, selecionei distintos espaços do teatro onde ele pode se situar, segundo a perspectiva adotada por cada romance. Nos bastidores, em cena ou no camarim, esse “dono” real ou ficcional da palavra escrita (se) observa,

transita e intervém no cenário literário e social da sua época.

Para começar, abre a minha tese esta introdução. Igual que o que recebemos quando chegamos ao teatro, estas páginas constituem uma espécie de programa introdutório do “espetáculo” a seguir. Isto é, um resumo do conteúdo, alguns dados sobre os artistas e umas breves palavras da “diretora” para introduzir “a produção”. Com o programa na mão, entraremos depois ao vestíbulo, área que precede a chegada à platéia. Lugar utilizado antes e depois da apresentação para contextualizar o que será ou o que foi feito, é, pois, o lugar perfeito para o primeiro capítulo: “A ante-sala: contexto e marco teórico”.

Na primeira parte, situarei os três romances no seu contexto histórico e literário para saber o que estava acontecendo no Brasil quando foram publicados entre 1997 e 2003. Comentarei sobre a época em que os autores começaram a escrever e traçarei um panorama histórico e literário muito geral desde finais dos anos 60 até inícios do século 21. Na segunda parte desse mesmo capítulo, descreverei o marco teórico que me guiará. Como mencionei anteriormente, adotarei um enfoque principalmente performático, pós-moderno com ênfase nos mecanismos dúplices e metaficcionalis, e pós-colonial. Aludirei igualmente a múltiplos trabalhos críticos realizados sobre cada autor. A maneira de resumo, vejamos alguns pontos principais do marco teórico.

A presença do escritor no texto remete imediatamente à noções de desdobramento e duplicidade. Em *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*, Gordon E. Slethaug expõe que, não mais buscando uma identidade humana coesa, “Recently, however, the double has taken on a new identity: moving away from a consideration of the Cartesian self – an indivisible, unified, continuous, and fixed identity – and universal

absolutes, the double in postmodern fiction explores a divided and discontinuous self in a fragmented universe” (3). Segundo este autor, ao demonstrar que o duplo é uma metáfora e um recurso literário os escritores possibilitam a criação de metaduplos para lembrar ao leitor que a ficção, como as convenções e as regras sociais, é uma construção. O conceito de duplicidade é, então, parte da essência mesma da metaficção. Explica Patricia Waugh, em *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (2)

A metaficção envolve objetos e sujeitos que existem dentro e fora do mundo ficcional, criando e desconstruindo simultaneamente a ilusão do leitor. O aspecto auto-referencial é concretizado através de vários mecanismos que afetam a voz narrativa, o relato e a sua recepção. O texto recebe a intervenção do próprio autor ou de um narrador que é ou não uma das personagens e que reflete sobre si mesmo e sobre o processo criativo. Essa intrusão por vezes toma o leitor como seu interlocutor direto, afetando abertamente o processo de recepção, mas também age de formas encobertas.

Como mencionei anteriormente, a duplicidade, a auto referencialidade e o diálogo com o leitor são essenciais também para a arte performativa, gênero dissidente, iconoclasta e mutante. É uma manifestação artístico - teatral que situa “its emphasis upon the present body instead of on the absent text of traditional theater”, como explica Marvin Carlson em *Performance: A Critical Introduction* (84). Ao mesmo tempo, é uma metáfora crítica para entender o corpo social. Além disso, implica uma auto-consciência do ato de (re)fazer por parte do ator e do espectador. Nos estudos performativos percebe-se grande

parte da atividade humana como uma construção, como uma performance. Isso aponta para a noção de duplicidade adquirida pela consciência “of the repetition of some pattern of action or mode of being in the world already in existence, even when, as Derrida has often argued, that authenticating ‘original’ is illusory - an effect of the inevitable doubling and sense of distance resulting from consciousness itself” (Carlson, *Performance* 80). Isso é a consciência da duplicidade que caracteriza um ato performativo: conceber-se como objeto e sujeito, sentir-se ao mesmo tempo observado e observador de outros e de si mesmo. Consegue-se esse processo, por exemplo, com o (meta)olhar do autor no texto por via dos seus duplos semelhantes ou antagônicos, como é o caso dos escritores e do crítico nos romances que analisarei. A duplicidade se manifesta, assim, como réplica aparente e também como internalização complexa de diversas dualidades.

Os conceitos de duplicidade e de dupla consciência são básicos também para as teorias pós-coloniais. Estas se concentram na literatura e na cultura dos países que têm sido afetados por processos imperialistas, desde a época da colonização até o presente. O termo pós-colonial não se refere somente a um período histórico passado mas à continuidade do processo colonialista até hoje através de novas relações de poder e de controle do conhecimento. Devido aos efeitos da dominação política, o sujeito colonizado vê-se a si mesmo através dos olhos do colonizador que o objetiviza. Segundo as teorias pós-coloniais, esta dinâmica de (auto)percepção através do olhar do poder dominante é pertinente para todos os aspectos dos sujeitos e povos que têm vivenciado a dominação social, cultural e política. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin, autores de *The Empire Writes Back*, aludem à duplicidade em relação à identidade citando a noção de visão dupla (*double vision*) de D.E.S. Maxwell: “This vision is one in which identity is

constituted by difference; intimately bound up in love or hate (or both) with a metropolis which exercises its hegemony over the immediate cultural world of the post-colonial” (26). Mas a busca da homogeneização cultural acaba mostrando a impossibilidade da cópia fiel e, portanto, afirma a diferença. A linguagem torna-se instrumento dúplice também já que pode ser, tanto instrumento de dominação como de subversão, ao ser usada para (des)construir e (des)centralizar a autoridade e a realidade social.

O tema da dependência cultural, básico na ótica pós-colonial, tem sido essencial no debate crítico brasileiro. Para rearticular a realidade inevitável da dependência cultural, os caminhos têm levado à busca e à criação de formas originais que transformem criticamente os discursos importados em lugar da sua cópia cega. Na literatura atual, a problemática da dependência cultural vê-se ligada a relações de poder estabelecidas pelas instituições acadêmicas, pelo mercado, pelas casas editoras, pelo público leitor e pela profissionalização do escritor assim como à predominância da cultura de massa e da mídia. Na sociedade contemporânea, as múltiplas formas de autoridade se misturam com a linguagem da publicidade e do espetáculo e são representadas através de diversas formas. Eis o ponto onde as abordagens pós-coloniais se entrecruzam com as performáticas. Performance é um tipo de arte e um instrumento de estudo para identificar a reprodução de discursos hegemônicos e formas de resistência ao poder. Portanto, a posta em questão de noções pré-estabelecidas relativas a conflitos de dependência, exclusão, deslocamento e identidade é característica das óticas pós-coloniais e performáticas. Ambas desestabilizam posturas dominantes através de diferentes mecanismos para intervir no cenário social.



Tendo oferecido no primeiro capítulo da tese uns princípios gerais das abordagens teóricas que me servirão de base, nos seguintes analisarei especificamente os três romances. O segundo capítulo se intitula “Nos bastidores: construção de duplicidades em *Budapeste* de Chico Buarque”. Situei este romance nos bastidores para aludir a posição do seu protagonista, um escritor anônimo, e do próprio autor, ídolo internacional que cede o palco a um duplo aparente. Nem José Costa, o narrador/protagonista do texto, nem Chico Buarque, se colocam abertamente em cena. Ambos permanecem encobertos nas obras que escrevem desestabilizando conceitos de autoria e anonimato. Também não são duplos exatos. É precisamente através de vários duplos diferenciados que ambos podem observar de fora e participar da criação e narração do texto operando como pessoas e personagens. Conforme veremos, o uso da repetição e a presença de fatores que rompem a barreira entre realidade e ficção se manifestam em *Budapeste* principalmente através de estratégias performáticas dúplices e metaficcionais. É a inversão de imagens aparentemente iguais o que, paradoxalmente, acaba criando a diferença e as diversas reflexões sobre temas literários e conceitos como identidade, fama, cópia e mercado, entre outros. Isso provoca no leitor um olhar de dois gumes para interpretar os múltiplos códigos questionados pelo romance.

O terceiro capítulo se chama “Em cena: performance e teatralidade em *Um crime delicado* de Sérgio Sant’Anna”. À diferença da personagem principal de Chico Buarque, este narrador/protagonista é um crítico de teatro que se posiciona abertamente em cena, falando diretamente com um leitor que também é transportado ao palco. Daí o título dado ao terceiro capítulo, além do evidente diálogo com o teatro estabelecido pelo autor durante a sua trajetória literária. Isso é uma constante na obra de Sérgio Sant’Anna, na

qual a voz autoral, ficcional ou real, e o diálogo com um leitor/espectador, se fazem particularmente presentes no texto. No caso deste romance, o escritor se apropria da voz de um contrário: a de um crítico teatral. Portanto, veremos como se manifesta a “contramímica” por meio do narrador e a duplicidade no enredo, no discurso e nos elementos utilizados na composição da obra. Analisarei os aspectos performativos e as características da voz narrativa; o questionamento de conceitos como subjetividade, representação, verdade e realidade; o uso do humor, da ironia e da paródia; o diálogo intertextual com outros autores e disciplinas artísticas; e a relação entre corpo, palavra, poder, violência e resistência. Examinarei como o autor, o crítico/ator e o leitor/espectador, situados na cena ficcional e social, podem ser tanto “estupradores” da arte e da vida como veículos para (dê) mascarar a autoridade dependendo do seu uso do poder e das perspectivas assumidas para transmitir as suas posturas.

O quarto capítulo se chama “No camarim: autoficção e excentricidade em *Berkeley em Bellagio* de João Gilberto Noll”. Pela semelhança entre a personagem principal e o autor do romance, à primeira vista, a estória pareceria ser uma autobiografia de João Gilberto Noll. Porém, veremos que se trata de uma autoficção. Assim como o camarim, o livro parecia ser um espaço “excêntrico” para Noll “se fantasiar” num narrador/protagonista/escritor que possui algumas das suas características pessoais mas que é diferente dele. Mostrarei como o romance poderia ser considerado uma exploração literária da performance autobiográfica combinada com a *persona performance* para criar uma “pessoa fantasia”: uma “personagem fantástica” no sentido de inventada, que seria o protagonista, e uma “pessoa fantasiada” que seria o autor. O texto pode ser considerado

também uma (auto)paródia performativa sobre a identidade e o papel do escritor, e sobre os temas do próprio Noll que se repetem em vários dos seus protagonistas.

Em geral, na minha análise tentarei responder a algumas das seguintes perguntas. Como a estrutura, a forma, a perspectiva e o conteúdo integram elementos performativos? Que mecanismos dúplices e metaficcionais são utilizados? Como transita no palco o escritor? Quais são os seus duplos, diferenciados ou não? Como se (auto)ficcionaliza? Quais são as suas qualidades, seus defeitos e suas obsessões? Como se logra a colocação em cena do mundo literário e qual a sua caracterização? Como se dialoga com diversos gêneros, disciplinas e artistas? Qual é a visão do Brasil? Que abordagens e posturas pós-coloniais estão presentes? Que tipo de proposta criativa desenvolve cada romance? Que sentido tem fazer arte segundo estes textos? Qual seria a situação e a função do escritor? Qual é o papel do leitor?

Ao meu ver, estas narrativas auto-reflexivas e performativas confirmam o papel contestatório da arte numa época na qual esta pareceria ter perdido sua força transformadora diante do poder da mídia, do mercado e da cultura de massa. Neles, a literatura e o escritor se reafirmam como veículos de luta e de questionamento a valores predeterminados por aqueles que controlam os discursos dominantes e os caminhos do conhecimento, da cultura, da política e da economia. O caráter urbano e a abordagem performativa destas obras, possibilita que os autores façam suas propostas a partir de linguagens e óticas atuais, críticas, dialógicas e abertas a múltiplas interpretações. Através de ficções que eles mesmos protagonizam, os profissionais da palavra assumem um papel principal no palco para poder questionar um cenário literário e social no qual, dependendo da sua performance pública, são convertidos em personagens incluídas ou excluídas do

sistema. Rearticulam, assim, questões sócio-políticas e culturais através da problematização de conceitos relativos a (auto)representação e autoridade.

Finalmente, após todo espetáculo, vem a pós produção. É o momento para pensar sobre o que aconteceu no teatro: na ante-sala, nos bastidores, em cena e no camarim. O título da conclusão no último capítulo da minha tese só pode ser, então, “A pós produção: algumas reflexões finais”. Nesta parte, farei um resumo dos pontos analisados tentando explicar a função da ficcionalização do escritor e sua relação com a literatura e a sociedade. Tentarei ver também se a abordagem dos três romances selecionados se distancia ou se assemelha à de projetos anteriores dos três autores. Num projeto futuro seria interessante pesquisar se, além destes autores, existe uma trajetória na literatura brasileira em torno da reflexão sobre a criação artística e o papel do escritor especificamente através do uso desse tipo de voz narrativa performativa. Que aspectos sobre a sociedade brasileira e a literatura podem ser analisados através dessa opção? Seria importante identificar alguns textos anteriores e contemporâneos aos três romances analisados que compartilhem essa abordagem. Poderia ser a integração de narradores/protagonistas/escritores auto-reflexivos e performáticos um dos diversos fios condutores da literatura brasileira? Após chegar a algumas conclusões, uma lista das referências bibliográficas fechará a tese, ou, como no final de um filme, “Os créditos: obras principais e secundárias”.

Tendo resumido aqui as partes e os objetivos do meu trabalho, antes de passar a “Ante-sala”, gostaria de fazer um parêntese biográfico com algumas informações pertinentes sobre os três autores selecionados como parte do programa anunciado para esta “Introdução.” Para fazer justiça aos múltiplos aspectos da vida e obra de Chico

Buarque, recomendo como referência o livro *Chico Buarque do Brasil* organizado por Rinaldo de Fernandes. Nele há textos sobre a música e a literatura do artista além de depoimentos, informação biográfica, fotos e bibliografia. À guisa de resumo, destacarei alguns dados da sua trajetória. Chico Buarque ou Francisco Buarque de Hollanda nasceu no Rio de Janeiro em 1944. Em 1946, a sua família mudou-se para São Paulo onde seu pai, o destacado historiador brasileiro Sérgio Buarque de Hollanda, foi convidado para dirigir o Museu do Ipiranga. Em 1953, Chico Buarque foi morar na Itália onde o pai foi ensinar na Universidade de Roma.

Em 1957, voltou a São Paulo descobrindo o futebol e a literatura, sobretudo a francesa e a russa. Escreveu crônicas num jornal escolar e, posteriormente, adentrou-se na literatura brasileira participando em diversos concursos de contos. Entre 1963 e 1965, Chico Buarque cursou arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo mas parou para se dedicar totalmente à música. Em 1965 lançou seu primeiro disco e passou a morar no Rio de Janeiro. Um ano depois, ganhou o Festival de Música Popular Brasileira com a canção “A banda” e pediu dividir o primeiro lugar com seu concorrente. Crítico ativo da ditadura brasileira, em 1969 teve que se exilar na Itália. Ali continuou desenvolvendo sua carreira musical e, enquanto isso, algumas das suas composições foram censuradas no Brasil. Durante a ditadura, compôs três canções sob o pseudônimo Julinho de Adelaide, personagem que chegou a oferecer uma entrevista de jornal. Voltou ao Brasil em 1970 e em 1978 viajou a Cuba como júri do Prêmio Casa de las Américas.

Compositor magistral, Chico Buarque tem mais de 30 publicações discográficas internacionalmente reconhecidas. Tem criado múltiplas canções para o cinema brasileiro

e suas composições têm sido adaptadas por ele e por outros para musicais cinematográficos. Musicou poemas como *Morte e vida severina* de João Cabral de Melo Neto e várias obras de teatro. Também, participou em diversos programas de televisão e algumas das suas músicas foram usadas em telenovelas. Em 1998, a escola de samba carioca Mangueira ganhou o Carnaval com um enredo sobre ele. Sua obra literária está composta pelas peças teatrais *Roda viva* (1968); *Calabar, o elogio da traição*, com Ruy Guerra (1973); *Gota d'água*, em parceria com Paulo Pontes (1975); e *Ópera do malandro* (1978). *Roda viva* e *Gota d'água* foram censuradas pela ditadura. Inclusive, o Comando de Caça aos Comunistas entrou a um teatro paulista à procura de outra peça em meio da encenação de *Roda viva* e acabou com o cenário. Chico Buarque também escreveu a novela *Fazenda modelo* (1974) e a peça infantil *Chapeuzinho amarelo* (1979). O livro poético *A bordo do Rui Barbosa* foi escrito nos anos 60 e publicado em 1981 com ilustrações de Vallandro Keating. Outras obras do autor são *A banda – manuscritos de Chico Buarque de Hollanda* e “Ulisses” e “Anaía” contos incluídos na coletânea *Malditos escritores*.

Seus quatro romances são *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003) e *Leite derramado* (2009). *Budapeste* recebeu o Prêmio Jabuti como o melhor livro do ano e foi levado ao cinema, como, anteriormente, *Benjamim*. Com as suas diferenças evidentes, nestes quatro romances de Chico Buarque é notável a elaboração de um protagonista solitário num texto onde se apagam as fronteiras entre ficção e realidade por meio de imagens que se repetem durante a narrativa com pequenas mudanças e em contextos, concretos ou oníricos, diferentes. A autoridade do discurso é contestada de diversas formas nos romances do autor ao mesmo tempo em que se abordam questões

relativas à identidade pessoal, autoral e/ou cultural, ou seja a existência do ser e do artista em sociedade. Artista politicamente engajado, símbolo de resistência à ditadura, compositor e escritor, Chico Buarque é um verdadeiro criador de imagens líricas através da palavra oral e escrita.

Um dos grandes mestres brasileiros da escrita (auto)referencial e da experimentação literária é Sérgio Sant'Anna. Nasceu no Rio de Janeiro em 1941 e aos dezessete anos foi morar a Londres com a família durante um ano e meio. Em 1959, mudou-se para Belo Horizonte onde completou o curso de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais em 1966. Nunca exerceu essa profissão. Com uma bolsa fez estudos pós-graduados entre 1967 e 1968 no Instituto de Ciências políticas da Universidade de Paris. De volta a Belo Horizonte entrou em contato com a cena literária local e começou a escrever para a revista de ficção experimental *Estória*. Estreou como contista em 1969 com *O sobrevivente*. Entre 1970 e 1971 participou no *International Writing Program* da Universidade de Iowa nos Estados Unidos onde esteve em contato com diversos artistas internacionais. Em 1973 publicou outro livro de contos *Notas de Manfredo Rangel, repórter* e, em 1975, a autobiografia imaginária *Confissões de Ralfo*.

Em 1977 voltou a viver no Rio de Janeiro onde começou a ensinar na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro até 1990. Também em 1977, publicou o romance *Simulacros*. Em 1980 publicou *Circo, poema permutacional para computador, cartão e perfuratriz* e, um ano depois, a comédia dramática *Um romance de geração*. Em 1982, publicou os contos de *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* e, em 1984, as poesias experimentais de *Junk-Box – Uma trágicomédia nos tristes trópicos*. Em 1986 e 1987 respectivamente publicou o romance *Amazonas* e o romance-

teatro *A tragédia brasileira*. Lançou os contos e a novela de *A senhorita Simpson* em 1989, as três narrativas que formam *Breve história do espírito* em 1991 e os três relatos que compõem *O monstro* em 1994. Em 1997 foram publicados seus *Contos e novelas reunidos* e também o romance *Um crime delicado*. Em 2003 saiu seu livro de contos *O vôo da madrugada* e, quatro anos mais tarde, *50 contos e 3 novelas*. Seu último livro é de contos, *O livro de Praga: narrativas de amor e arte* (2011).

Sérgio Sant'Anna recebeu o Prêmio Jabuti quatro vezes, o Prêmio Status de Literatura duas vezes e o Prêmio Guimarães Rosa, entre outros reconhecimentos. Tanto *A Senhorita Simpson* como *Um crime delicado*, foram levados ao cinema. Colabora com sites, revistas e jornais nacionais e estrangeiros. Escritor prolífico, Sérgio Sant'Anna é caracterizado pelo humor negro, a ironia, a paródia e pela elaboração ousada de temas sexuais e sociais “delicados” através de um estilo metaficcional que quebra fronteiras entre gêneros artísticos e registros literários. Principalmente, são notáveis na sua obra aspectos como a tematização da arte mesma e a presença da teatralidade.

Frequentemente, encontramos a intromissão aberta do autor, narrador e/ou personagem para comentar sobre a construção e possível recepção da obra artística e sobre diversas preocupações (extra)literárias do escritor.

Uma cronologia completa da obra e das distinções de João Gilberto Noll pode ser encontrada no seu site de internet “[www.joaogilbertonoll.com.br](http://www.joaogilbertonoll.com.br)”. O escritor nasceu em Porto Alegre em 1946. Fez o seu ginásio num colégio de padres maristas e em 1954 iniciou-se no piano. Em 1967, ingressou na Escola de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul que abandonou dois anos mais tarde. Mudou-se, então, para o Rio de Janeiro onde trabalhou como jornalista. Em 1970, publicou seu primeiro conto e foi



morar a São Paulo para trabalhar como revisor na Companhia Editora Nacional. Um ano depois, voltou para o Rio e se dedicou a escrever sobre temas artísticos no jornal. Em 1974 retomou o curso de Letras que terminou em 1979 e, em 1975, ensinou no Curso de Comunicação na Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro. Seu primeiro livro de contos, *O cego e a dançarina*, foi publicado em 1980 recebendo várias distinções como o Prêmio Jabuti. Um ano depois publicou o romance *A fúria do corpo*. Em 1982, foi convidado a participar no *International Writing Program* da Universidade de Iowa nos Estados Unidos e, em 1985, lançou o romance *Bandoleiros*.

Depois de um afastamento prolongado da sua cidade natal, retornou a Porto Alegre em 1986 e publicou o romance *Rastos do verão*. Seguiram os romances *Hotel Atlântico* em 1989, *O quieto animal da esquina* em 1991 e *Harmada* em 1993. Em 1994 coordenou oficinas literárias na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dois anos mais tarde, passou um curto período na Universidade da Califórnia em Berkeley como escritor visitante. O romance *A céu aberto* foi publicado em 1996. Em 1997 voltou para ensinar na UC-Berkeley e nesse ano foi publicada a obra *Contos e romances reunidos*. Lançou os romances *Canoas e Marolas* em 1999 e *Berkeley em Bellagio* em 2002. A coleção de “instantes ficcionais”, como o próprio Noll nomeia os textos de *Mínimos, múltiplos, comuns*, foi publicada em 2003. São narrativas curtas que Noll escrevera para a Folha de São Paulo entre 2000 e 2003. Esta obra recebeu o Prêmio Ficção da Academia Brasileira de Letras e, ao igual que vários dos seus outros romances, ganhou também o Prêmio Jabuti. Em 2004, publicou o romance *Lorde*. O livro de contos *A máquina do ser* de 2006 e o romance *Acenos e afagos de 2008* ganharam vários prêmios importantes. Em 2009 publicou duas obras catalogadas como literatura infanto-juvenil: *Sou eu!* e *O nervo da*

*noite* em 2009. Em 2010 Noll apresentou seu livro mais recente, *Anjo das ondas*. Foi escritor residente nas universidades de Chicago e Wisconsin (Madison) nos Estados Unidos e na de Campinas no Brasil.

Noll constrói seus diversos romances a partir de uma reiteração temática. Os seus protagonistas costumam ser figuras anônimas inadaptadas e marginalizadas que perambulam sem lugar, destino ou objetivo fixo pela cidade. Sem passado nem projeções futuras, vivem o presente esbarrando por acaso com desconhecidos e não emitem juízos morais sobre o que vêem ou lhes acontece. Criador de narrativas pesadas que incomodam o leitor e de uma linguagem elaborada que é escatologicamente poética, Noll situa seus protagonistas deslocados em situações transitórias e posições excêntricas.

E agora, tendo apresentado o conteúdo e os autores deste trabalho, só me resta dizer: que suba a cortina e que comece a representação!

## CAPÍTULO I

### A ante-sala: contexto e marco teórico

Performance art, a complex and constantly shifting field in its own right, becomes much more so when one tries to take into account, as any thoughtful consideration of it must do, the dense web of interconnections that exist between it and ideas of performance developed in other fields and between it and the many intellectual, cultural, and social currents that condition any performance project today. These include what means to be postmodern, the quest for a contemporary subjectivity and identity, the relation of art to structures of power, the varying challenge of gender, race, ethnicity, to name only some of the most visible.

Marvin Carlson<sup>2</sup>

#### A. Breve contexto histórico e literário

Como vimos na introdução deste trabalho, as primeiras obras publicadas pelos escritores Sérgio Sant'Anna e Chico Buarque de Hollanda datam da época da ditadura militar brasileira (1964 -1984). Sant'Anna publicou seu primeiro livro de contos *O sobrevivente* em 1969 e, Buarque, a peça *Roda viva* em 1968. Nos anos seguintes, Sant'Anna publicou um segundo livro de contos, *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)* (1973), e os romances *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária* (1975) e *Simulacros* (1977). Buarque criou as peças *Calabar* junto a Ruy Guerra (1973), *Gota d'água* com Paulo Pontes (1975) e *Ópera do malandro* (1979), a novela *Fazenda modelo* (1974) e a peça infantil *Chapeuzinho Amarelo*.

Conforme evidenciado pelo grande número de publicações no país, houve um boom literário no Brasil, sobretudo a partir da segunda metade dos anos 70.

---

<sup>2</sup> A citação se encontra na página 6 do livro de Marvin Carlson *Performance: a critical introduction*.

Paradoxalmente, o regime militar funcionou desde seu início como censor e força motriz da cultura em vários sentidos. De 1964 até 1968, deu certa liberdade às manifestações culturais que não lhe parecessem subversivas demais e que estivessem limitadas a um público restrito. Isso, enquanto não afetassem o projeto de identidade nacional e a imagem que se promovia através da mídia de um país de avançada que se inseria no mercado internacional. Segundo Flora Süssekind em *Literatura e vida literária*, “A utopia do ‘Brasil Grande’ dos governos militares pós 64 é construída via televisão, via linguagem do espetáculo. Sem a mídia e sem público, a produção artística e ensaística de esquerda se via transformada assim numa espécie de Cassandra. Podia falar sim, mas ninguém a ouvia. A não ser outras idênticas cassandras” (14). A literatura não representava, então, um perigo significativo para o governo.

O panorama mudou a partir de 1968. Com os movimentos estudantis e operários e com uma oposição geral maior ao regime por parte de múltiplos setores, entre 1968 e 1974, o governo incrementou a repressão, principalmente com o ato institucional número 5. Portanto, cumprindo uma importante função de denúncia e resistência, como discute a crítica brasileira Tânia Pellegrini em *Despropósitos*, “toda a produção que conseguiu vir à luz já conteria, inscrita em sua forma, elementos que visavam burlar a percepção do censor, tais como alusões, elipses, signos e alegorias numa espécie de código cifrado que só aos iniciados seria dado deslindar” (39).

Finalmente, outra estratégia do governo que foi implementada a meados dos anos 70 favoreceu o *boom* literário apesar do aumento nas restrições contra o livro. Explica Flora Süssekind que “Conquista do mercado, divulgação de novos autores, interesse pela produção nacional, lucros editoriais maiores: estas algumas características do *boom*. E

ampliando-se o interesse pela literatura, amplia-se também a ação da censura” (*Literatura* 20). Desde os anos 60, crescia uma indústria cultural brasileira e uma nova visão do livro como produto comercial, fatores que impulsionavam o movimento editorial. O contexto mudava também com a própria queda do sistema pela crise do “milagre econômico” e, posteriormente, embora questionável, com o começo da “distensão” política. Através da “Política Nacional de Cultura” de 1974 o regime ofereceu, a partir de 1975, novos programas e incentivos com o objetivo de cooptar e controlar uma produção cultural que era favorecida pelas condições do mercado mundial e que perdia aos poucos seu caráter artesanal. De acordo com Tânia Pellegrini, “o produto cultural foi acentuando cada vez mais seu caráter de mercadoria, a ponto de ser lugar-comum dizer que o Estado se constituía no moderno mecenas da cultura, aquele que paga, mas exige fidelidade em troca” (*Despropósitos* 40 - 41). Contudo, pode-se dizer que uma das poucas repercussões positivas das práticas repressivas e contraditórias do governo militar foi o aumento da atividade literária no Brasil a partir de meados da década de 70.

Caracterizou a literatura do momento a predileção pelo romance-reportagem, o romance histórico, o memorialismo, a autobiografia e o conto, entre outros gêneros. Descritos como realistas, violentos, fantásticos, metaficcionalis ou alegóricos, estes possibilitavam, sobretudo, contar o vivido e o que estava sendo omitido pela oficialidade. O objetivo principal destes textos era criticar a repressão e desafiar a censura. O caráter ideológico da obra era, então, o seu aspecto primordial. Porém, nas palavras da crítica Lucia Helena em “Uma sociedade do olhar: reflexões sobre a ficção brasileira”: “Não basta descrever o cenho odioso do torturador, no campo da literatura, se isso não vier acompanhado de uma consciência crítica permanente das formas do narrar e da reflexão

artística como propiciadora de uma ampliação do potencial não só do conhecimento, mas de criação que transcenda o mero relato, sem vetar a ficção e sua carga transformadora e formadora” (Dalcastagnè, *Ver* 15).

Precisamente, vários autores da época elaboraram, não só a denúncia política própria do momento, mas uma crítica às diferentes manifestações do poder através de técnicas literárias inovadoras. Este foi o tema que analisei na minha tese de mestrado, “Metafiction and the (Dis)Articulation of (Self)Repression in Two Brazilian Novels of the 1970s: *A Festa* by Ivan Angelo and *Confissões de Ralfo* by Sérgio Sant’Anna”. Influenciados pelas lutas de igualdade e pelos debates que se levavam no mundo, esses e outros escritores manifestavam, além da política, uma consciência em torno das diversas formas de autoridade detrás de cada discurso e das convenções tradicionais, incluindo as literárias. Alguns deles desenvolveram interessantes buscas estéticas que misturavam gêneros e integravam temas e linguagens mais próximas ao diário viver do leitor. Aliás, este último começou a ocupar um papel de personagem, como cúmplice ou como censor, num tipo de escrita de índole metaficcional ou auto referencial. Esses autores conseguiram apontar para a repressão mais evidente da ditadura e para aquelas manifestações mais implícitas do poder, as exercidas pelos preconceitos, pelos discursos monológicos e pelas convenções sociais e artísticas, incluindo as impostas ao escritor e ao leitor. Escritores como Sérgio Sant’Anna, Ivan Angelo, Rubem Fonseca, Sônia Coutinho, Lydia Fagundes Telles, Márcio Souza, entre outros, foram pioneiros de aspectos temáticos e formais inovadores que se fortaleceram posteriormente na literatura brasileira.

Com o fim da ditadura e a possibilidade de falar “livremente”, a segunda metade da década de 80 apresentava uma esperança de mudança para o Brasil. Em 1989,

Fernando Collor de Mello se convertia no primeiro presidente eleito pelo povo após o regime militar. Desafortunadamente, a sua impugnação em 1992 por atos de corrupção pôs em evidência a falácia democrática do novo governo.

Nesse período em que a ditadura deixou de ser o inimigo principal, percebe-se uma mudança de foco na literatura tanto em termos de conteúdo como de experimentação formal. Atacando agora a falsa democracia em todos os níveis sociais e com a forte competição dos meios visuais, os escritores trocaram seu alvo à vez que continuaram buscando novas formas de expressão. Nas palavras de Tânia Pellegrini, já “não se trata de ‘resistir à ditadura militar’, mas de resistir a uma hierarquia ancestral em que predomina o discurso branco, masculino e cristão.” (*Despropósitos* 71). A queda da utopia política e a constatação de que as mentalidades tradicionais ainda prevaleciam num Brasil cada vez mais comercializado e desigual, fixou o olhar nos diversos níveis de opressão enraizados na sociedade. Os escritores começam a assumir “uma função política própria, a sua micro-política, na medida em que procuram, por meio das mais diferentes formas de representação, desmontar noções conservadoras de sexo e/ou gênero, reconstruindo, revalorizando e revitalizando aspectos de cada um, sempre escamoteados ou censurados pelas estruturas sociais conservadoras” (Pellegrini, *Despropósitos* 23).

Durante essa década, Sant’Anna publicou vários livros: *Circo, poema permutacional para computador, cartão e perfuratriz* (1980), a peça *Um romance de geração, comédia dramática em um ato* (1981), os contos de *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982), a poesia de *Junk-box, uma tragicomédia nos tristes trópicos* (1984), a novela *Amazona* (1986), o romance-teatro *A tragédia brasileira* (1987), e o contos de *A senhorita Simpson* (1989). Buarque publicou o livro *A bordo do Rui*

*Barbosa* (1981) com ilustrações de Vallandro Keating. O escritor João Gilberto Noll lançou o seu primeiro livro de contos *O cego e a dançarina* (1980) seguido pelos romances *A fúria do corpo* (1981), *Bandoleiros* (1985), *Rastros do verão* (1986) e *Hotel Atlântico* (1989).

Em romances como *Amazonas* de Sant'Anna e *Hotel Atlântico* de Noll, vê-se um desmascaramento aberto e “sem censura” de tabus morais, preconceitos e desigualdades sociais como parte dessa falsa democracia. Nesses e outros textos continuaram estando presentes mecanismos metaficcionalis para subverter uma diversidade de expectativas literárias não menos opressivas para o escritor. No novo contexto político dos anos 80, acentuou-se a elaboração de alguns aspectos (temas, estilos, linguagens e perspectivas) que já se anunciavam em alguns escritores durante a época anterior.

No texto de Flora Süssekind, “Ficção 80, dobradiças e vitrines”, a crítica qualifica a literatura da época como uma “ficção em trânsito”. Observa algumas tendências principais que a afastam da época precedente e “da vertente realista, tão forte na literatura brasileira” (*Papéis* 239). Ressalta a influência da mídia e do mercado nas imagens, nas linguagens e nos gêneros, o desdobramento entre o privado e o público, e o questionamento da subjetividade através de uma prosa auto-reflexiva mais próxima ao ensaio. Segundo Lucia Helena, um aspecto interessante das obras das três últimas décadas do século 20 é o que ela nomeia de “ficções limite”, aquelas que “extrapolam os tradicionais limites do gênero” para “provocar outros (e renovados) olhares” para a literatura (Dalcastagnè, *Ver* 11-12). Os focos literários se tornavam cada vez mais abrangentes e, ao mesmo tempo, cada vez mais específicos. Junto à política, outras esferas sociais eram questionadas, enquanto se aprofundava também a reflexão sobre o



processo mesmo de criação e interpretação literárias. A diversidade de olhares foi notável em novas publicações de autores prévios e também em escritores debutantes, num contexto literário já predominantemente urbano. Ressalta na época o questionamento de antigas noções relativas a gênero (machismo), raça (racismo), preferência sexual (homossexualidade) e imigração (exclusão). Além desses temas, já desde meados dos anos 70, tinham aumentado os autores pertencentes a círculos habitualmente silenciados (mulheres, negros, gays, imigrantes) e a chamada “literatura das minorias”:

Terminado o regime, em 1985 – não por acaso o momento em que crescem as discussões sobre o pós-moderno -, percebe-se que, além de estabelecer uma amigável convivência com o mercado, a ficção abandona seu tom de resistência política e ideológica, predominante na década anterior (com seus testemunhos, confissões, romances-reportagens, “grandes narrativas” que tentavam dar explicações coesas da realidade vivida e/ou observada), com um claro comprometimento à esquerda, e introduz outras soluções temáticas, todas ligadas ao universo urbano: ganhando novos contornos, mulheres, negros e homossexuais tornam-se personagens mais freqüentes e também autores conhecidos; o mundo das drogas e da violência ganha foros de ambiência preferencial. O estatuto do pós-moderno, tido por alguns teóricos como ‘paradoxal, ambíguo e ambivalente’, parece encontrar aí uma brecha para que nossa realidade múltipla e descontínua, porque tão desigual, encare sua complexidade, rediscutindo os espaços, os tempos, a história e as subjetividades. (Pellegrini, *Despropósitos* 71)

Uma das temáticas importantes da literatura pós-abertura que vinha se observando desde os anos 60, foi a incorporação de problemáticas sociais cada vez mais marcadas no país como a violência. Sendo uma das personagens principais da história brasileira, esta se tornara também num dos temas centrais da literatura contemporânea. Nos anos 60 e 70, a incorporação desta realidade serviu para denunciar a repressão e o que estava acontecendo nos centros urbanos. Nos anos 80, apontava para um país cada vez mais afetado pelo crime, o narcotráfico e a pobreza. Na literatura, o tema foi incorporado, por exemplo, no gênero policial que cobrou força nessa década. Além disso, nos anos 90, surgiu um interesse pela situação carcerária. Segundo Karl Erik Schollhammer em “Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo”, isto

criou um “neodocumentarismo, baseado na prosa testemunhal, autobiográfica e confessional, dando voz a sobreviventes desses infernos institucionais, criou-se uma zona cinza entre ficção e registro documental, capaz de conquistar uma fatia significativa do novo mercado editorial” (Dalcastagnè, *Ver* 70-71). Em qualquer uma das suas formas, chamada de feroz pelo crítico Antonio Candido, de brutalista, por Alfredo Bosi, ou de “tendência neodocumental” com “tinturas tardo-naturalistas” por Ângela Maria Dias (Dalcastagnè, *Ver* 30), a “dramatização do princípio de crueldade” tem se tornado um dos fios condutores da ficção brasileira, segundo discutido nos diversos artigos reunidos no livro citado de Regina Dalcastagnè. Contrastando com essa vertente realista que descreve a vida violenta na urbe brasileira, observa-se também a caracterização de “cidades imaginárias, libertas de qualquer marca identitária, em que multiplicidade de representações ou a desrealização dos espaços cria um contexto globalizante, desterritorializado ...” (Pellegrini, *Despropósitos* 33). Estas cidades, que não por serem imaginárias são mais tranqüilas do que as reais, são espécies de mundos alternativos, possíveis de criar e decifrar só através da arte.

Outra tendência das últimas décadas é o ressurgimento do denominado “novo romance histórico”. Além de reescrever o passado, este tem possibilitado o questionamento da veracidade dos discursos universalizantes. Segundo Pellegrini, é uma

conseqüência da descrença contemporânea nas chamadas ‘grandes narrativas totalizadoras’, como enfatiza a visão dominante do pós-moderno, esse novo romance histórico destaca o individual, o fragmento, a percepção atomizada do mundo que caracteriza o homem de hoje, na medida em que o *autor* é um demiurgo que conta a sua versão de uma história possível, em que a utopia não tem mais lugar (*Despropósitos* 29).

Sem dúvida, a decepção política do governo “democrático” agravou a descrença na veracidade dos grandes discursos mas essa consciência possibilitou a busca de outros

tipos de utopias pessoais baseadas, justamente, na desestabilização das antigas. Uma variante desse novo gênero histórico, foi “a retomada do gênero ‘testemunho’, representativa nos anos 80, sobretudo com os relatos de exilados e militantes políticos à procura de um acerto de contas com seu país, e seu passado ...” (Pellegrini, *Despropósitos* 55). Esse testemunho, porém, não se propunha questionar a veracidade do que era contado já que, pelo contrário, carregava a autenticidade de quem tinha vivido a experiência. Segundo Pellegrini, a incorporação do testemunho em certo tipo de literatura atual que dá voz aos marginais sociais, se utiliza de maneira muito diferente ao seu uso nos textos dos exilados já que às vezes se busca mais a sensação do que um projeto estético ou político. Embora a reflexão seja uma interpretação subjetiva dessa especialista sobre as intenções de cada escritor, aponta para o papel principal que o sensacionalismo ocupa na sociedade mediática contemporânea.

Como parte do questionamento das perspectivas unívocas, se articula cada vez mais a (de)construção mesma do discurso literário. Pode se observar que um dos temas recorrentes na literatura brasileira, como parte da análise crítica da sociedade, tem sido precisamente a avaliação da função do escritor. No artigo “Atração do mundo: políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira” incluído no seu livro *O cosmopolitismo do pobre*, Silviano Santiago analisa a (auto)caracterização do escritor brasileiro em textos desde o século 19, passando pelo modernismo e o regionalismo, até a década de 90. Discute como o intelectual se descreve como espectador do acontecer social ou ator que intervém na sociedade dependendo de cada época. Considerando a análise de Santiago, observo em algumas publicações das últimas décadas do século 20 até princípios do século 21, uma reflexão de índole existencial e literária cada vez mais

marcada; um aprofundamento do questionamento do papel da arte e do escritor. Eis que mais de trinta anos depois da publicação dos romances da década de 70 que estudei no meu mestrado, vejo que esse foco tem se acentuado nos anos 90 e 2000 como uma espécie de refúgio na própria criação artística para reformular as inquietações do escritor em torno do seu papel social, como veremos adiante.

A última década do século 20 começou com um período de grande desilusão para o Brasil após o *impeachment* de Collor de Mello. No final de 1994 foi eleito Fernando Henrique Cardoso, antigo ministro de finanças da administração anterior do presidente Itamar Franco. Cardoso dirigiu o país durante dois mandatos a partir de 1995 até 2002. Buscou estabilizar a economia e a alta inflação do país, controlar os gastos públicos, melhorar a eficiência do governo e estreitar as relações internacionais. Propôs emendas constitucionais para incentivar o investimento estrangeiro, instaurar reformas relativas à segurança social, à administração, os impostos, à privatização e às agências reguladoras da indústria.

O Brasil era presidido precisamente por Cardoso quando o escritor Sérgio Sant'Anna publicou o romance *Um crime delicado* em 1997. Uns anos antes, Chico Buarque tinha publicado seu primeiro romance, *Estorvo* (1991). Sant'Anna publicara os livros de contos *Breve história do espírito* (1991) e *O monstro, três histórias de amor* (1994), e *Contos e novelas reunidos* (1997). João Gilberto Noll tinha continuado a sua produção literária com *O quieto animal da esquina* (1991), *Harmada* (1993), *A céu aberto* (1996), *Contos e romances reunidos* (1997) e *Canoas e marolas* (1999).

Recém terminando o governo de Cardoso a finais de 2002, foram publicados em 2003, *Budapeste* de Buarque e *Berkeley em Bellagio* de Noll. Sob a administração de Luiz

Inácio Lula da Silva, presidente do Partido dos Trabalhadores durante anos e, do Brasil, desde 2003 até 2010, Buarque escreveu *Benjamim* (2004) e *Leite derramado* (2009); Sant'Anna, *O vôo da madrugada* (2003); e Noll, *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), *Lorde* (2004), *A máquina de ser* (2006), *Acenos e afagos* (2008), *Sou eu!* (2009) e *O nervo da noite* (2009).

Desde década de 80 até a atualidade tem se fortalecido um outro fenômeno no Brasil. Este responde a fatores como a pressão das exigências do mercado editorial, a predominância dos meios visuais e da cultura do espetáculo, a tradução ao português dos best-sellers estrangeiros e a publicação de livros caros para um público limitado, dado o índice de analfabetismo e de pobreza no país. Segundo Tânia Pellegrini, tem-se passado da ditadura política à econômica: “Em outras palavras, a cultura, antes entendida como *criação*, passa a ser vista exclusivamente como *produção*. Eis aí, portanto, estabelecido o primeiro patamar para o fortalecimento da *censura econômica*, aquela que veta qualquer produto que não se enquadre nessas expectativas preferenciais” (*Despropósitos* 44).

Aponta Lucia Helena em torno dessa sociedade que é também dominada pela mídia:

Na sociedade da imagem, o homem não mergulha mais para dentro de si, em busca de um eu profundo. Dissociado de si mesmo, nos milhares de brilhos vidrilhos das imagens que cintilam, ele mal consegue ver. Olhar, espiar, flagrar, observar são modos de ser de um *eu* que se pulveriza nos ‘fotogramas’ de uma subjetividade que se (re)conhece como imagem, ela mesma captada e construída, ao mesmo tempo, no conluio do ser consigo e com o que dele diz a avassaladora carga dos *flashes* a que um cotidiano violento o submete e ao qual reage. (Dalcastagnè, *Ver* 19)

No prefácio do livro *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*, o crítico Renato Cordeiro Gomes aponta para algumas características da literatura atual. Assinala, por exemplo, os limites borrados entre ficção e realidade e a experiência de estrangeiridade. Destaca, porém, que “as narrativas brasileiras

contemporâneas se caracterizam pela diversidade de temas e linguagens, sem um programa ou um projeto orientador” (11). Por outro lado, Tânia Pellegrini expõe uma forte crítica à literatura recente, sobretudo à escrita por autores jovens. Embora a sua opinião não possa ser estendida à totalidade da literatura emergente, a sua observação aponta para uma mudança de contexto. Segundo ela, esta se adapta às exigências do mercado sem prestar tanta atenção à experimentação e ao cuidado estético, com o propósito de entreter e vender mais do que explorar as formas de narrar:

Grande parte dos escritores parece adequar-se às regras desse jogo, pois analisando mais atentamente a maioria dos textos de ficção, podem-se perceber como traços bastante evidentes a opção pelos chamados “gêneros de massa”, romances policiais, históricos ou de ficção científica, além de uma certa pressa na fatura, indicada por uma escrita linear, solta, ligeira, às vezes entremeada de leve ironia ou humor jocoso, que dilui qualquer densidade ou compromisso de reflexão, praticada principalmente por autores de “gerações jovens”. (*Despropósitos* 53-54)

Afortunadamente, o panorama bastante desalentador pintado por Tânia Pellegrini não caracteriza todos os autores brasileiros, nem todos os novos nem os mais antigos.

Alfredo Bosi, num texto publicado por primeira vez em 1999 sob o título de “Os estudos literários na Era dos Extremos”, alerta contra as tendências hiper-realistas da “literatura-de-apelo”, “de entretenimento passageiro” e contra a “literatura hipermediadora” na qual predomina a retórica vazia e “o maneirismo pós-moderno feito de pastiche e paródia, glosa e colagem, em suma, refacção programada de estilos pretéritos ou ainda persistentes” (173). Para contra restar os efeitos do mundo globalizado da cultura de massa, ele propõe a resistência crítica fazendo uso da memória literária para lembrar dos casos que “representaram aquela tensão profunda entre criação e tradição, sem a qual o imediato é sempre violento” (175). Seguindo a linha teórica de Antonio

Candido, mestre de Bosi homenageado no artigo, se trata de considerar “as mediações e os processos de interseção de criação individual e tradição cultural” (174).

Por outro lado, o crítico Edu Teruki Orsuka resenha a antologia *Geração 90: os transgressores* e assinala que “lendo os textos, fica a impressão de que a qualificação ‘transgressores’ designam basicamente o chamado experimentalismo, restrito ao âmbito dos procedimentos técnicos” (“Rebeldes” 101). Sobre os contos reunidos no livro comenta dois aspectos. O primeiro, que de acordo com o crítico não é novo por continuar tendências literárias anteriores, é a presença da agressão nas relações das personagens que se observa também no “tom acafajestado” do discurso (104). O outro é a forma em que se reflete uma “fração da realidade” “fornecida pela indústria cultural” através de referências feitas com muita naturalidade e “com pouca força reveladora” a produtos da indústria cultural (101-103). No seu livro, *Marcas da catástrofe: Experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*, Teruki Otsuka mapeia a literatura brasileira desde a ditadura até os anos 90 e também reflete sobre os efeitos do mercado. Faz um interessante comentário que justifica o aumento do uso da metalinguagem na ficção a partir dos anos 70. Diz que “não causa espanto que os problemas ligados à profissionalização e à nova situação do escritor diante do mercado passem a ser tema relativamente freqüente da ficção, incorporando a reflexão metalingüística sobre os próprios processos criativos no novo contexto de relações” (20).

Três publicações de autores já consagrados são particularmente interessantes, precisamente em torno do questionamento das exigências do mercado, da metaficção e da situação da literatura, da arte e do escritor. Refiro-me aos romances *Budapeste* de Chico Buarque, *Um crime delicado* de Sérgio Sant’Anna e *Berkeley em Bellagio* de João

Gilberto Noll. Estas três obras têm um vínculo significativo entre si: seus narradores são os protagonistas dos romances e são também escritores em pleno processo criativo. Mesmo sendo um crítico de teatro, no caso do livro de Sant'Anna, o que aproxima estes três narradores/personagens é precisamente a escrita. As três narrativas desenvolvem uma experimentação onde se unem a obra e a reflexão aberta ou coberta sobre a sua construção abordando múltiplos temas relativos à sociedade e à literatura. Protegendo e ao mesmo tempo criticando o microcosmo literário e a profissão do escritor, é palpável uma busca de liberdade e identidade criativa e uma reflexão sobre o macrocosmo social. Implícita e explicitamente, nestes livros há vários questionamentos em relação à função e ao valor da arte, à literatura e ao escritor; em torno do livro como obra artística e como veículo de resistência; e, finalmente, no concernente ao papel do público leitor, da crítica e do mercado editorial.

Estes textos auto-referenciais contêm diferentes imagens, situações e comentários relativos ao mundo do espetáculo. Seu mundo ficcional pode ser comparado a um grande cenário artístico onde desfilam várias personagens dentro e fora do Brasil.

Evidentemente, a literatura forma parte do universo da ficção e da representação. Por isso, no marco teórico a seguir será essencial incluir a crítica relativa à performance, como arte e como instrumento de estudo, além da pós-colonial e pós-moderna com ênfase nos mecanismos dúplices e metaficcionais.

## B. Marco teórico

### 1-O duplo

O conceito de duplicidade é pertinente, tanto para os três romances mencionados,



como para as três linhas teóricas que me servirão de guia, quer dizer, a performática, a pós-moderna e a pós-colonial. Concordo aqui com o crítico Gordon E. Slethaug no seu livro *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*, quando diz que “it is on the issues of duality, duplicity, and doubleness that literature and theory are most sensitive and intersect strikingly” (*The Play* 21). Como no texto de 1993 de Flora Süssekind sobre as tendências que ela observava na ficção nos anos 80, o desdobramento será também um dos fios condutores do meu estudo. Nas obras mencionadas de Sant’Anna, Buarque e Noll, o duplo se manifesta em aspectos como, por exemplo, a voz narrativa através do narrador/protagonista escritor; na dinâmica entre personagens como o escritor e o editor; no diálogo com o leitor; em mecanismos literários que fundem a ficção e a sua construção; na mistura de gêneros literários; na intertextualidade; em recursos como a paródia, a ironia e a ambiguidade; ou no contexto das reflexões sobre a relação do Brasil com o estrangeiro. A duplicidade nestes romances se manifesta por meio do desdobramento, semelhante ou diferenciado, e também através da tensão internalizada de dualidades conflitantes.

A metáfora do duplo ou *doppelgänger* tem sido usada desde a Antigüidade na procura e na afirmação de uma identidade humana coesa. Gordon E. Slethaug expõe que “Recently, however, the double has taken on a new identity: moving away from a consideration of the Cartesian self – an indivisible, unified, continuous, and fixed identity – and universal absolutes, the double in postmodern fiction explores a divided and discontinuous self in a fragmented universe” (*The Play* 3). Isto tem o propósito de questionar certezas estabelecidas, códigos arbitrários, discursos racionais unívocos e convenções sociais e literárias. Ampliam-se assim as possibilidades interpretativas do

leitor e as perspectivas sobre o discurso e os seus significados concebidos como construções sociais do ser humano em diálogo constante com a sua cultura:

The postmodern double raises questions about fixed categories and constructs, especially about the notion that any human being is a unified identity. As a result, the fiction of the double tends to be antimimetic and anti-epiphanic, undercutting the view that a literary character must of necessity learn something new and grow to maturity and psychological wholeness. It often accomplishes this aim by introducing multiple narrative perspectives or faulty first-person ones, so that the basis of human perception is questioned. (Slethaug, *The Play* 5)

A mudança através do tempo no uso do duplo reflete as transformações na concepção do que é o ser humano e a sociedade. Utilizado de maneiras cômicas ou aterrorizantes, o duplo tem sido motivo de perplexidade. Com a pós-modernidade, seu uso tem passado de uma perspectiva dualista, composta por binarismos como o bom e o mau, o corpo e a alma, a luz e a escuridão, a razão e o subconsciente, ou a civilização e o primitivismo, a uma mais plural e complexa. As referências ao duplo têm estado diretamente ligadas à busca de uma identidade equilibrada e da imortalidade, com o lado bom do binarismo se sobrepondo ou estando em harmonia com o lado mau, ou através da sobrevivência da alma. Na atualidade, as perspectivas binárias, religiosas, hierárquicas e fixas têm sido postas em questão e compreendidas como construções sociais. Os processos de interpretação e de percepção têm-se tornado fundamentais em desvendá-las. O duplo continua relacionado à identidade, caracterizada agora dinamicamente, através de conceitos como desintegração, liquidez ou hibridez, por exemplo, para usar termos comuns aos debates atuais.

Já que os três romances que analisarei utilizam o motivo do duplo de maneiras bastante originais, mencionarei, de forma geral, algumas concepções sobre a função do desdobramento na literatura. A primeira, seria um aspecto da visão de Sigmund Freud,

que usou o duplo para explicar a sexualidade humana. Para ele a incorporação do duplo no texto literário reflete o narcisismo ou as neuroses e o subconsciente do autor. Explica Slethaug que “Those who use Freudian premises to explore the double in fiction often write of this view of the unconscious. Such criticism also frequently changes the emphasis from text to author: a literary text can illuminate not only the duality of the world but the duality of the author’s self” (*The Play* 13). Segundo Freud, existe o desdobramento via divisão, a que mostra os opostos, e via multiplicação, a que mostra a semelhança através da repetição.

Outra visão do duplo que me pareceu pertinente é a de Carl Jung. Para ele, o ser está completo quando a tensão entre seu ego (consciente) e sua “sombra” (*shadow* ou subconsciente) estão equilibrados. A sua concepção do duplo relacionada com o sonho também é interessante já que, segundo ele, todas as personagens sonhadas são divisões do próprio sonhador. Assim, “The dream is a theater in which the dreamer is himself, the scene, the player, the prompter, the producer, the author, the public and the critic” (qtd. in Slethaug, *The Play* 17). Não é este o próprio caso do escritor na criação literária? O escritor não será, então, literalmente um sonhador? E o narrador metaficcional representará o ego ou a sombra do autor?

Jacques Lacan retoma as idéias de Freud mas se afasta do seu dualismo e da sua visão de uma personalidade coesa. Ele expõe que o subconsciente está estruturado como uma linguagem indefinível. Por isso, toda linguagem criada pelo consciente para explicar a do subconsciente e todo sistema binário que tente diferenciá-los são questionáveis porque ambos não são opostos mas estão interligados. Nem os sonhos são explicações fiéis do subconsciente já que, a sua linguagem muda tanto quanto a do consciente.

Portanto, de acordo com Lacan é impossível conhecer a verdadeira natureza humana e a realidade. Explica Slethaug que para Lacan a constituição do subconsciente é como a da linguagem:

For him, the human being can be viewed only through language, so language becomes the basis for all reality. Lacan consequently speaks almost in the same breath of the uneasy relationship of the conscious and the unconscious, of the signifier and the signified. The slipperiness of self and reality is at once the slipperiness and elusiveness of the communication act. (*The Play* 20 – 21)

Esta é uma das abordagens do texto metaficcional.

Teóricos pós-estruturalistas como Jacques Derrida e Michel Foucault também têm questionado os binarismos hierárquicos como sistema lógico. Derrida usou o conceito de duplicidade para desconstruí-lo. Perante a impossibilidade de repetir ou duplicar uma coisa com o mesmo significado do original, concluiu que “‘pure’ repetition, or ‘pure’ binary opposition is as impossible as ‘pure’ meaning and further to advocate a new kind of difference, self-difference, or undecidability” (Slethaug, *The Play* 22). A impossibilidade da semelhança absoluta gera a diferença. Para ele “The term *double* evokes multiplicity, plurality, and absence; it neither refers to a precise parallel between two things nor means ‘two-of’” (Slethaug, *The Play* 23). Esta visão é compartilhada pelas óticas performativas e pós-coloniais e será importante nos romances que analisarei nos próximos capítulos.

Foucault concebe a linguagem mesma como uma manifestação do duplo já que a relação desta com a realidade acontece através de um processo circular infinito onde o ser humano é receptor e produtor, sujeito e objeto. Como explica Slethaug, segundo Foucault, “The double is not a spirit, thing, or person but an ever-elusive, constantly changing mode of conceptualizing through language” (*The Play* 25). Quer dizer que o duplo não é

somente “um outro”, como nas concepções duais hierárquicas anteriores, mas um recurso ou um mecanismo usado para (des)construir discursos. A duplicidade, então, tem a ver com a escrita e a interpretação do texto, e, portanto, com a função do autor e do leitor ao criar significados. Este é também um processo duplo, circular e infinito; um processo subjetivo que depende dos preconceitos, das (de)formações e da consciência dos intérpretes, sejam estes o autor ou o leitor. Neste sentido, é interessante uma postura que já tem quase 50 anos de Claire Rosenfield num texto do livro *Stories of the Double*, editado em 1967 por Albert J. Guerard:

In the twentieth century *Doppelgänger* novel there can no longer be any question of whether the author realizes that he is exploiting the conflict between the conscious and the unconscious life, the constant menace of personal disintegration which apparently threatens us all and the loss of identity consequent both upon mental disorder and the necessity that the character mask his internal life by creating roles to play. The dream of reconciliation between conflicting selves is but a dream after all. What the novelist does to compensate for his and his reader's loss of the primitive's secure belief based on a religious world-view is to find order in artistry and form, an order which is imposed from without rather than inherent material. Moreover, to save his individuality, he relies not upon the primitive's belief in an immortal self; rather, he creates that immortality in a work which is a mirror of his soul-mind, a “mutual daydream”. The author's vision of life is his public confession that he is both the criminal and prosecutor, and that we, as second selves, unconsciously share his guilt. (331)

A literatura abertamente metaficcional quebra barreiras de formas e gêneros e funciona como um desses refúgios artísticos que possibilitam o jogo infinito de duplos entre o escritor e suas personagens, entre o narrador e o leitor, entre o autor e seu texto, e assim sucessivamente. É através da busca estética, do foco na literatura mesma, que o escritor consegue ou não essa “ordem”.

## 2-Metaficção

A importância explícita dada ao leitor como intérprete do texto é uma das características principais do texto pós-moderno e da metaficção. Nesse tipo de ficção

chamada de narcisista por refletir sobre si mesma como Narciso e por outorgar um papel central ao seu criador, a escrita “deixa” de ser um ato solitário. Paradoxalmente, a figura do autor se dessacraliza e “morre” ao se aproximar ao leitor e ao mesmo tempo cobra importância porque “revive” ao intervir na narração ou ser parte da ação. O ato é compartilhado com o leitor como interlocutor do narrador. O autor já não possui a verdade imutável do texto. A criação literária se converte num processo de dois, na medida em que o leitor é interpelado aberta ou cobertamente pelo texto. A metaficção envolve, então, objetos e sujeitos que existem dentro e fora do mundo ficcional, criando e desconstruindo simultaneamente a ilusão da ficção.

Segundo Slethaug, “For some postmodern authors, de-forming the double and applying it more broadly to social structures, institutions and language is a serious matter, useful in descentering cultural patterns and ideological hegemony” (*The Play* 26). Cumpre este propósito, o uso de recursos literários auto referenciais e de natureza dupla como a paródia, a intertextualidade, a paratextualidade, a ironia, a *mise en abîme*, a fragmentação e a ambigüidade. Ou seja, fazendo referência implícita ou explícita a múltiplos significados e textos, se fomenta a pluralidade e o diálogo com a tradição, e se questionam valores pré-estabelecidos. Ao mesmo tempo, se desestabiliza conscientemente o próprio ato de narrar concebido como processo em constante construção. O uso destes recursos e estratégias oferece outros sentidos ao conceito de duplicidade:

By demonstrating that the double is really only a linguistic device, a metaphor, authors can demythologize it and appropriate it for the very process of deconstruction; they can create a metadouble. The double in postmodern fiction can serve to remind the reader that people as social animals are an assemblage of feelings, linguistic habits, and cultural assumptions with no special core identity and that fiction is a linguistic construction” (Slethaug, *The Play* 27 – 28).

Portanto, o conceito de duplicidade, é um recurso literário e é parte da essência mesma da metaficção. Torna-se metaduplo com a (auto)consciência da sua própria construção:

The deflating of traditional views of the double and the emphasis upon the play of signifiers is inherent in metafiction, which often emphasizes textual surface and intertextuality.... Such fiction calls attention to the structure and perceived meaning of all constructs – literary, psychological, societal, and metaphysical – ultimately announcing to the reader that everything, including fiction itself, is neither more nor less than the play of language (Slethaug, *The Play* 29 – 30).

A metaficção, como sugere o próprio termo, envolve a prática e a teoria literárias já que contem a ficção inventada e, simultaneamente, chama a atenção para o seu processo de criação (*diegetically self aware*) ou para os limites da linguagem (*linguistically self reflective*). Em termos simples, metaficção é a ficção sobre a ficção que aponta para a sua própria construção. Explica Patricia Waugh, em *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (2)

Segundo a autora, essa tensão entre a ficção e o seu discurso crítico tem que ser mantida e exagerada para que seja metaficção. Nenhum dos dois pólos pode prevalecer porque deixa de sê-lo. Não se trata de um gênero mas de uma tendência ou um mecanismo literário que, apesar de ser muito antigo, predomina na discussão crítica e na produção criativa da atualidade. Pode se dizer que, antes, a auto referencialidade era primordialmente usada para dar veracidade ao mundo da ficção e aproximá-lo do real; para que a ficção parecesse ser a realidade reforçando o conceito de mimese. Quer dizer, os dados do mundo real introduzidos, por exemplo, através de comentários metaficcionais

do narrador, eram integrados ao texto para dar credibilidade à narrativa e manter o leitor na ilusão de que o texto não era uma ficção mas um reflexo fiel da realidade.

Agora, a auto referencialidade e a intrusão do narrador servem para expor a ficção como o que é, uma construção em lugar de uma cópia da realidade, e convida o leitor a ser um agente ativo e não um consumidor passivo de estórias. Isto reforça o caráter ficcional da escrita e interrompe qualquer ilusão mimética mostrando as tensões entre o mundo literário e o extra literário. Segundo esta abordagem, a ficção não reproduz a realidade mimeticamente mas mostra como a realidade se constrói a partir de múltiplas ficções. Assim, fica evidente que a linguagem e os discursos de ambos mundos, o interno do texto e o externo do leitor, são manipulados e criados por alguém. Segundo Patricia Waugh, “ ‘Meta’ terms, therefore, are required in order to explore the relationship between this arbitrary linguistic system and the world to which it apparently refers. In fiction they are required in order to explore the relationship between the world *of* the fiction and the world *outside* the fiction” (*Metafiction* 3).

A auto referencialidade é concretizada através de vários mecanismos que afetam três aspectos essenciais do texto: a voz narrativa, o relato e a sua recepção. A narração recebe a intervenção do próprio autor ou de um narrador que é ou não personagem e que reflete sobre si mesmo e sobre o processo criativo. Essa intrusão por vezes toma ao leitor como seu interlocutor direto, afetando abertamente o processo de recepção, mas também age de formas encobertas. De qualquer maneira, a voz do narrador deixa de ser onipotente e questiona a sua própria autoridade se aproximando ao leitor enquanto criador de significados. Alguns textos metaficcionais incluem personagens que são artistas



vivendo e descrevendo o processo criativo como, por exemplo, escritores criando uma espécie de auto-ficcionalização ou autoficção. De acordo com Patricia Waugh:

Such novels tend to present characters who are involved in a duplicitous situation requiring the perpetration of some form of pretence or disguise. These characters usually appear as inauthentic artists. They may be professional artists such as actors, writers or painters. Or they may be artists because they assume roles which destroy their own or others' integrity and existential freedom, through the confusion of 'role' and 'self', or appearance with reality. Such novels assume there is an *a priori* reality which can to a large extent be taken for granted, but which is flexible enough to accommodate fictional departures from its norms. (*Metafiction* 116)

Estas personagens podem ser o próprio narrador escrevendo outro texto, formando-se, deste modo, efeitos infinitos como os chamados *mise en abîme* ou caixa chinesa. Igualmente, esse narrador pode adotar diferentes pontos de vista, mudando de primeira a terceira pessoa. Até o verdadeiro autor pode entrar no texto para comentar o processo criativo através da “intrusão narrativa” (*narrative intrusion*) atravessando e apontando para fronteira entre o real e o ficcional.

Outros mecanismos metaficcionais que incidem sobre o relato e a sua estrutura são, por exemplo, o cruzamento de gêneros como a discussão teórica ou a integração de outras artes da representação como o teatro, o cinema e a pintura. A abolição de fronteiras entre as chamadas alta cultura e a popular também serve para validar e ao mesmo tempo questionar os cânones estabelecidos. Como mencionei anteriormente, recursos como a intertextualidade, a paratextualidade, a experimentação tipográfica, a inversão, a ambigüidade, os finais abertos, entre outros, através dos quais o leitor é ativado e as suas certezas são postas em questão, apontam para processos plurais e dialógicos de criação e interpretação. Estes são “quebra estruturas” (*frame breakers*), ou seja recursos que desfazem os códigos ou as normas tradicionais do texto. Com a mesma finalidade, o uso de “tropos da duplicidade” (*tropes of doubleness*) como a paródia, a alegoria, a auto

referencialidade e a ironia pode ser transformador já que, como explica Linda Hutcheon, estas são “doubled or split discourse which has the potential to subvert from within”, (Ashcroft, Griffiths, and Tiffin *The post-colonial* 133-134). Nos textos metaficcionalis, a duplicidade se torna, então, multiplicidade, já que a auto-reflexão pode se desdobrar infinitamente, circular ou labirinticamente, apontando eternamente para sua própria (de)construção.

### 3-Performance e breve olhar no “espectator”

A noção de desdobramento e de auto-referência é chave também no que concerne os estudos relativos à performance e à consciência da relação entre o ser e o seu papel social. Segundo esta linha teórica, os atos humanos podem ser concebidos como representações determinadas por modos de comportamento condicionados e repetitivos. No “cenário da vida”, um ato performativo se distinguiria de um ato habitual pela autoconsciência de estar desempenhando um papel social, o que requer uma distância crítica entre o ser e seu comportamento. Isto nos revela a nossa condição dupla de pessoa e personagem. Simultaneamente, cria-se, por um lado, a “autoconsciência” (*self-consciousness*) de ser observado já que o ato performativo só pode acontecer quando sabemos que somos percebidos “de fora” por um espectador. Por outro lado, surge a “dupla consciência” (*double-consciousness*) ou “consciência da duplicidade” (*consciousness of doubleness*) já que esse observador pode ser nós mesmos olhando “para dentro”. Como num ato performativo, o escritor ficcional dos romances que analisarei entra em cena conscientemente convertendo-se simultaneamente em ator e em observador.

A prática e a teoria da “arte performativa” (*performance art*) se originam essencialmente nos Estados Unidos e têm a sua base nos anos 50 e 60, com os seus pioneiros a princípios do século 20 e durante a época das vanguardas. Expõe o teórico Marvin Carlson em *Performance: a critical introduction*:

The recognition that all social behavior is to a certain extent “performed” and that different social relationships can be seen as “roles” is of course hardly a recent idea, and in certain periods of theater history, such as the Renaissance and Baroque, this “theatrical” quality of regular social life appeared as a motif or a central subject in countless plays. It was not really until the twentieth century, however, that an exploration of the actual personal and social implications of this way of viewing human activity appeared, directed not toward the creation of an artistic product but toward the analysis and understanding of social behavior. (31)

O termo performance começa a ser mais usado nos anos 70 quando, além de ser um tipo de arte não convencional, é desenvolvido como campo de pesquisa. Os “estudos performativos” (*performance studies*) recebem a influência de teorias que vinham sendo elaboradas desde os anos 60, das novas perspectivas das artes visuais e do interesse de outros campos acadêmicos em usar modelos teatrais para estudar as interações sociais e os comportamentos culturais. As teorias performativas têm sido influenciadas pela antropologia e as ciências sociais, pela psicologia e a psicanálise, e pela lingüística. A metáfora de “desempenhar um papel” (*role playing*) tem se tornado essencial para todas as disciplinas acadêmicas. Como explica Marvin Carlson, “Performance discourse and its close theoretical partner, ‘performativity’, today dominate critical discourse not only in all manner of cultural studies, but also in business, economics, and technology” (*Performance ix*).

O conceito de performance contém nele mesmo o sentido de duplicidade. É contestado e contestatório. É um gênero artístico teatral que situa “its emphasis upon the present body instead of on the absent text of traditional theater” (Carlson, *Performance*

84) e, ao mesmo tempo, uma metáfora crítica para entender o corpo social. É por essa razão que os estudos performativos têm sido influenciados pelas distintas noções sociais do corpo e pelas diversas maneiras em que a arte performativa o tem concebido. Além disso, como expliquei anteriormente performance implica uma auto-consciência do ato de (re)fazer por parte do ator e do espectador. Por último, implica um desdobramento no sentido da auto-reflexão e o questionamento da sua própria categorização porque a arte e os estudos performativos estão, literalmente, em constante movimento.

A arte performativa é um gênero experimental, iconoclasta e mutante. Embora as seguintes características não possam ser aplicadas a todo tipo de arte performativa, mencionarei alguns dos seus aspectos principais: 1) o tom político, de oposição e de questionamento ao estabelecido; 2) a estética multimídia e multidisciplinar; 3) a busca de outras formas, tempos e espaços de comunicação e representação; 4) uma nova concepção do corpo como fonte de resistência e múltiplas possibilidades de usá-lo; 5) propostas que exploram as tensões e práticas sociais e culturais através da experiência pessoal ou de contextos mais gerais; 6) o valor do processo e da forma por cima do conteúdo e do produto; 7) a integração da colagem, de elementos criados ou encontrados, do azar, do jogo e do cotidiano; 8) a abertura à infinidade de significados; 9) a rejeição à unidade tradicional teatral; 10) a integração da audiência como personagem ativa e a importância da percepção e; 11) a concepção do *performer* como criador, presente no momento e no espaço do ato artístico, em lugar de ser intérprete somente. A arte performativa tem estado orientada à imagem nos anos 70, ao movimento na década de 80, e à mídia e à tecnologia nos anos 90 com uma marcada volta à linguagem e à palavra desde meados

dos anos 80 ligada à busca política de novas vozes na cultura (qtd. in Carlson, *Performance* 119 e 128).

A palavra performance tem vários sentidos que podem ser aplicados à literatura. O primeiro, é o relativo à mostra de destrezas técnicas, o que seria o domínio da palavra e do ofício no caso do escritor. O segundo, é a atuação ou a separação consciente entre o ser/ator e seu papel/personagem. Chamado de *restored behavior* (“comportamento restaurado”) pelo teórico teatral Richard Schechner, se trata da consciência de desempenhar um papel, numa peça ou em sociedade, baseado em modelos ou padrões preexistentes. Num romance metaficcional, poderia ser, por exemplo, o narrador declarando abertamente a sua função na obra. O terceiro, tem a ver com a percepção, com o sucesso ou a avaliação do ato performativo por parte do observador ou do ator mesmo. E é nesse sentido que a consciência da duplicidade, segundo proposta pelo etnolinguista Richard Bauman, é essencial para a existência do conceito porque em palavras de Carlson “performance is always performance for someone, some audience that recognizes and validates it as performance even when, as is occasionally the case, that audience is the self” (*Performance* 5).

No caso de um romance metaficcional, essa consciência pode se manifestar através das reflexões do narrador dirigidas diretamente ao leitor. Não é esse também o próprio conceito pós-moderno do metaduplo discutido anteriormente? A relação, por vezes metacomunicativa, entre ator e observador carrega “marcos de referências psicológicos” (*psychological frames*) que tornam possível a compreensão das mensagens do ato performativo. Neste sentido, dependendo da ótica da performance, o seu contexto e a sua recepção podem ser mais importantes do que o ato mesmo, ou seja, a estrutura

organizativa é o que faz que um ato seja performático.

O conceito de *framing* é muito usado nas teorias performativas. É, por exemplo, um dos termos incorporados nas metodologias do sociólogo Erving Goffman, que usou diversas metáforas teatrais para entender a representação em situações sociais. Para ele, *framing* seria separar um evento social cotidiano, um símbolo ou uma mensagem para distinguir a sua relação particular com a realidade. Depois de separar esse evento, ele sugeria que este pode ser re-contextualizado para ganhar outro significado, através do processo que ele chama de *keying*. Trata-se de colocar alguma referência chave num outro “marco cultural” (*cultural frame*) para lhe outorgar um sentido distinto. Estes conceitos, como muitos outros, têm sido adaptados e transformados por teóricos subsequentes. O escritor Umberto Eco, por exemplo, usou o termo “ostentação” para se referir a *framing*, enfatizando a importância do objeto sobre a do contexto.

Conceitos semelhantes em termos da repetição de elementos em contextos diferentes para criar novos significados são, por exemplo, *ghosting* e *citation*. O primeiro termo foi proposto por Marvin Carlson. Está vinculado à imagem do fantasma e se refere às associações externas que faz o espectador por causa da repetição de elementos do mundo real e ficcional em contextos diversos. Um ator famoso representando um novo papel seria um exemplo. O segundo termo, *citation*, provem das filosofias das linguagens e, em especial, das reflexões do teórico John Austin. Alude ao processo de citação ou reprodução de expressões ou padrões de palavras neutras, próprias ou alheias em momentos e lugares diferentes. Frases reconhecíveis ditas em momentos distintos exemplificariam a citação. Estes conceitos envolvem um processo de réplica e desdobramento que se converte em algo diferente dependendo do contexto e da

interpretação.

Retomando o duplo, este opera em outros sentidos. No contexto social, a performance pode funcionar para reforçar modelos tradicionais ou para inspirar novos paradigmas. Sob a influência do antropólogo Arnold van Gennep, alguns teóricos dessa matéria têm concebido os atos performativos culturais como atividades fora do comum, isoladas das habituais (*set-apartness*) ou como atividades de transição (*in-betweenness*), ritos de passagem que são parte da estrutura social. A divisão de Arnold van Gennep do rito de passagem em processos de separação, transição ou re-incorporação, foi usada nos estudos do antropólogo Victor Turner. Este foi essencial em promover o interesse de outros especialistas do seu campo em modelos inspirados no teatro para estudar manifestações culturais em geral e criou uma metodologia para entender a cultura como ato performativo. Explica Marvin Carlson que “This image of performance as a border, a margin, a site of negotiation has become extremely important in subsequent thinking about such activity” (*Performance* 16). Como veremos, a referência às margens, aos entrelugares, às bordas e às fronteiras são comuns, não só aos estudos performativos, mas aos pós-coloniais e pós-modernos em geral.

O modelo do drama social de Victor Turner influenciou, à sua vez, o teórico do performance Richard Schechner no seu estudo das relações e diferenças entre drama social e drama estético. As idéias de Turner em torno à função das “atividades liminóides” (*liminoid activities*), que são atividades “outside the ‘regular’ cultural activities”, mostraram o seu potencial como situações de resistência social e cultural. Explica Carlson que, “Liminoid like liminal activities mark sites where conventional structure is no longer honored but, being more playful and more open to chance, they are

also much more likely to be subversive, consciously or by accident introducing or exploring different structures that may develop into real alternatives to the *status quo* (*Performance* 19). No caso da literatura metaficcional, mecanismos como as intervenções auto referenciais do narrador ou o uso de recursos como a paródia e a ironia, cumpririam essa função desarticuladora.

Além dos estudos antropológicos sobre ritualidade, as pesquisas sobre a função do jogo na cultura têm sido fundamentais para o desenvolvimento do campo performativo, sobretudo através dos estudos do historiador Johann Huizenga e o teórico Roger Caillois. O jogo e o azar, que contrastam com o controle e a mimese característicos do teatro convencional, são aspectos reveladores e situações liminóides ou performativas que servem para estudar a sociedade: “The activities of the non-working, leisure periods, play activities, are precisely those that Turner characterizes as liminoid... play is set apart from ordinary life, occurring in a ‘temporary sphere of activity with a disposition of its own’ . Clearly this involves the process that theorists speak of as ‘framing’” (Carlson, *Performance* 21). Daí a importância de manifestações carnavalescas como atividades liminóides onde, mesmo provisoriamente, há uma subversão dos códigos sociais.

Em teoria literária, o caráter subversivo do carnaval e das manifestações carnavalescas tem sido estudado pelo crítico Mikhail Bakhtin e tem atraído muitos teóricos e artistas da performance. Neste sentido, a análise de recursos literários de natureza dupla que alterem a estrutura e o sentido do texto é de grande relevância na busca dos seus diversos significados. Foi a teórica Julia Kristeva nos anos 60 quem sublinhou a importância para o campo da performance das noções de Bakhtin sobre carnaval e dialogismo. Ela realçou o caráter dramático da linguagem. Resume Carlson:



In the scene of carnival, discourse attains a “potential infinity,” where “prohibitions (representation, “monologism”) and their transgression (dream, body, ‘dialogism’) coexist. The “doubleness” of this operation should be emphasized. Carnival is not simply a parodic reversal, but a true transgression. It is not the other side of the law; it contains the law within itself, as Bakhtin’s polyphonic utterance includes what would be excluded by the representation of a mologistic “meaning.” Even on the “omnified stage of carnival,” Kristeva notes, language “remains incapable of detaching itself from representation” even as it repudiates its role in representation by parodying and relativizing itself. (*Performance* 60)

Como em outros aspectos da pós-modernidade, nos anos 80, as teorias performativas começam a prestar atenção para a importância da percepção e do espectador na criação de significados em lugar de só concentrar no ator e no ato mesmo. Esta mudança de foco recebe a influência, durante os anos 90, de novas visões sobre o papel do antropólogo. Sobretudo graças às posturas do etnógrafo Dwight Conquerhood desde os anos 80, o antropólogo não é mais concebido como um observador objetivo e distante, mas como um participante subjetivo afetado pela sua própria formação acadêmica e social. Assim, a pesquisa mesma começa a se tornar uma atividade performativa, aberta e dialógica no que foi chamado de etnografia performativa. O observador participa da performance enquanto pessoa presente e enquanto intérprete e comunicador daquilo estudado. Isto significou a entrada da performance no campo intercultural, na medida em que esse espectador entra em contato com múltiplas culturas e é influenciado por diversas performances culturais. A etnografia se tornou mais performativa do que informativa.

Isto nos lembra o conceito de “espectador” do importante dramaturgo brasileiro Augusto Boal. O seu Teatro do Oprimido, desenvolvido desde os anos 50 e 60, mistura técnicas de teatro e psicanálise para promover a reflexão e a ação em torno de problemas sociais. Seu livro *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, originalmente publicado em 1973 e, posteriormente, revisado e traduzido a numerosas línguas, reúne os seus

princípios e as suas práticas teatrais. Combatendo o caráter monológico da representação teatral e o papel passivo da audiência, Boal tenta fazer do teatro um gênero dialógico entre ator e espectador. A sua proposta permite que a audiência participe na criação de uma obra inspirada nos seus problemas e que o espectador pare a peça teatral para entrar fisicamente em cena com o fim de propor soluções ao problema.

No “teatro fórum”, o espectador se converte no que Boal chamava de “espectador” quando, no final da obra teatral é literalmente convidado pelo curinga (o mediador), a formar parte da representação no lugar das personagens oprimidas. O espectador não entra em cena para mostrar as suas destrezas como ator mas para tentar resolver o conflito desde a posição marginalizada. Desta forma, o público pode intervir no espetáculo usando o recurso da improvisação para propor alternativas que resolvam o conflito principal e abrir passo a uma multiplicidade de alternativas e discussões para o desenlace. Segundo Boal, a atuação de soluções dramáticas no palco teatral capacitaria o espectador a praticá-las revolucionariamente no cenário social. No *Glossary of Terms from Augusto Boal's Theater of the Oppressed*, Jan Cohen-Cruz e Mady Shutzman explicam:

Dynamization, a fundamental goal of TO, is the term for the activation of the spectator, whether to bring a still image to life or to intervene in a forum scene. For Boal, dynamization is also connected to catharsis—but it refers to the purging of the *fear* that keeps the spectator from fighting oppression rather than to the purging of the spectator's *desire* to act (due to vicarious identification with the actors).

O leitor espectador, sobretudo o de obras literárias que utilizam recursos metaficcionais e performativos como o discurso que o interpela, também é ator. É uma figura ficcionalizada pelo narrador dentro do texto e é um sujeito ativo externo. Como pessoa e personagem é, então, essencial para o funcionamento da obra. Porém, há uma diferença óbvia entre um espetáculo ao vivo e uma obra escrita. Expõe Walter J. Ong:

Whereas the spoken word is part of present actuality, the written word normally is not. The writer, in isolation, constructs a role for his "audience" to play, and readers fictionalize themselves to correspond to the author's projection.... All writing, from scientific monograph to history, epistolary correspondence, and diary writing, fictionalizes its readers. In oral performance, too, some fictionalizing of audience occurs, but in the live interaction between narrator and audience there is an existential relationship as well: the oral narrator modifies his story in accord with the real-not imagined-fatigue, enthusiasm, or other reactions of his listeners. Fictionalizing of audiences correlates with the use of masks or personae marking human communication generally, even with oneself. Lovers try to strip off all masks, and oral communication in a context of love can reduce masks to a minimum. In written communication and, a fortiori, print the masks are less removable. ("The Writer's Audience")

Este texto de 1975 aponta para uma diferença básica entre a relação escritor/leitor e *performer*/audiência. Acredito, mesmo assim, que da mesma maneira que na literatura metaficcional performática o autor tensiona os limites entre ficção e realidade através do seu narrador, também se misturam o leitor ficcional e o real. Mesmo que o leitor verdadeiro não esteja junto ao autor no ato de escrever como acontece numa performance ao vivo, o caráter aberto deste tipo de literatura possibilita que ele consiga intervir na performance escrita por meio da sua interpretação. Nesse sentido, o leitor, inclusive, se torna um autor de novos significados

Um rasgo característico da arte performativa é que é principalmente individual (*solo art*) estabelecendo uma relação íntima entre o observado e o observador, que podem ser pessoas distintas ou a mesma pessoa. Esta intimidade pode incluir o desnudo do executante dada a importância atribuída ao corpo e ao *body art* como campo de significações. Daí que a dança tenha ocupado um lugar fundamental para a arte performática e seu estudo. O desnudo pode se compreender no sentido literal, o corpo físico despido de roupas, ou no simbólico, o a(u)tor consciente e desprovido de máscaras. Em textos metaficcionalis, o narrador apresenta ao leitor a intimidade do processo criativo, como personagem/escritor "nu", mesmo que isto seja impossível porque a representação

está sempre mediada e “coberta” pela palavra e pela própria ficção. O questionamento das barreiras e dos aspectos compartilhados entre realidade e ficção, cria uma situação de duplicidade porque ambos usam elementos do outro para sua própria construção. Explica

Marvin Carlson:

Not only the operation, but indeed the peculiar power of theater, [Bert] States argues, derives from the “binocular vision” or double relationship to the object of the performance that its audiences must carry out. It is not, as a simple theory of make-believe or illusion would suggest, that the audience is involved in “joining its being” to the illusory, but rather in joining to a certain kind of *actual*, which holds in continual tension the mimetic and the “real”. Richard Schechner has memorably expressed this “binocular” situation in terms of a double negativity. Within the play frame a performer is not herself (because of the operations of illusion) but she is also not not herself (because of the operations of reality). Performer and audience alike operate in a world of double consciousness. (*Performance* 49)

Essa relação entre o real e a sua representação, entre o ser e o seu papel, tem servido para (des)construir visões dominantes relativas, por exemplo, a identidade racial, a gênero e a sexualidade. No campo da arte e dos estudos performativos, este é um dos propósitos principais do que foi chamado durante os anos 80 e 90 “performance de identidade” (*identity performance*) e “performance de resistência” (*resistant performance*) nos quais foram usadas diversas estratégias “to challenge the identity formations favored by the dominant surrounding culture and the value systems associated with these” (Carlson, *Performance* 52). Assim como a literatura, essas performances de resistência, com o passar do tempo e as mudanças sociais, também têm adaptado seu foco: da mensagem abertamente política nos anos 60 ao questionamento dos próprios processos de representação em décadas posteriores.

Com esse fim, teóricos como Judith Butler, por exemplo, têm enfatizado o complexo conceito de performatividade. Entre outros significados, é a qualidade de ser “criado” ou representado pelo processo de citação ou repetição de performances; é o uso

de normas e rituais sociais convencionais preestabelecidos para construir identidades e subjetividades. Nas palavras de Marvin Carlson:

At the center of the writings of one of the most influential writers on gender, Judith Butler, is a view of gender not as a given social or cultural attribute but as a category constructed through performance, and thus characterized not by a pre-existing essence or unchanging social determination but by the always shifting dynamic of performativity” (*Performance* 77).

Mecanismos performativos como a “mímica” (*mimicry*), conceito de natureza dupla derivado do sentido que lhe deu a teórica francesa Luce Irigaray para contestar o de Platão, permitem minar em lugar de reforçar verdades absolutas através da paródia e da ironia presentes na repetição excessiva. A mímica é “a kind of political double-coding. Performers working in this direction introduce into the playing of a role a subversive and parodic self-consciousness which is very widespread in contemporary engaged performance, by feminists and others, both in Europe and America” (Carlson, *Performance* 189). Também existe a “contramímica” (*countermimicry*), termo proposto pela teórica Rebeca Schneider que envolve ainda mais combatividade. Conforme explicado por Marvin Carlson, a contramímica é “the imitation of the performance cliches of a dominant group by those dominated as a form of cultural resistance” (*Performance* 218). O conceito de mímica também tem ocupado um papel importante nos debates pós-coloniais, como veremos mais adiante.

Questionando, pois, noções estabelecidas e autoritárias com respeito à linguagem e ao discurso, a linguística também tem feito contribuições significativas ao campo da performance. Este termo apareceu inicialmente num texto do linguista Noam Chomsky em 1965 mas desde meados dos anos 50, John Austin, lingüista também, tinha criado uma metodologia para considerar a linguagem um ato performativo através da “teoria dos atos

de fala” (*speech act theory*) e da elaboração do que serviu de base para o conceito de “performatividade” (*performativity*). Austin separou os enunciados em constativos, cujo propósito é fazer uma simples declaração, e performativos, que além do enunciado transmitem e/ou conseguem uma ação. Estes últimos deviam ser avaliados em termos do resultado da ação, analisando se esta tinha sido “feliz” (*felicitous*) ou não, em lugar de certa ou falsa. Ele dividiu as ações verbais em locutórias (com algum significado), ilocucionárias (com força) e perlocucionárias (para convencer). Nos anos 60, o filósofo John R. Searle continuou desenvolvendo as idéias de Austin mas sublinhou o caráter performativo de toda a linguagem, em lugar de distinguir entre aquela que só “diz” e aquela que “faz”. Realçou também a importância da intenção, do efeito e do contexto. Segundo ele, todo ato de enunciação é proposicional na medida em que faz referência a objetos e conceitos. É ilocucionário se envolve uma intenção e, perlocucionário, se tem um efeito em quem o escuta.

Apesar de que Austin e Searle excluíram da *speech act theory* a linguagem literária e a dramática ou as distinguiram da linguagem ordinária por não pertencerem a quem as emite, essa metodologia começou a ser aplicada nos 70 à crítica literária. Porém, a sua divisão foi contestada por outros teóricos com novas concepções da linguagem (tanto a real como a ficcional) como construção social. Teóricos como Julia Kristeva e Jacques Derrida rearticularam as premissas das “*speech act theories*” e acentuaram o caráter performativo da linguagem. Críticos como Mary Louise Pratt também questionaram essa distinção entre tipos de linguagem e realçaram a qualidade performativa da literária, definindo-a como “elaborate ‘speech acts’ of their authors”, concepção que tem se tornado problemática com o próprio questionamento de autoria

como explica Marvin Carlson:

This, however, requires the designation of the original author as the authoritative “speaker” of the text, and the assumption that the text guarantees a continuing more or less stable context of communication between that speaker and an audience – assumptions very much at variance with the postmodern concept of the ‘author’ as a shifting ‘function’ in the text. (*Performance* 69)

Uma última postura é pertinente em torno ao tema da autoridade. Em “Disciplines of the text”, o teórico teatral W. B. Worthen estuda a relação entre texto, textualidade e performance e a noção de autoridade diretamente ligada ao autor:

Both texts and performances are materially unstable registers of signification, producing ‘meaning’ intertextually in ways that deconstruct notions of intention, fidelity, authority, present meaning. At the same time, texts and performances retain the gesture of such semiosis, and discussions of both text and performance remain haunted by the desire for authorization. (Bial, *The Performance* 20)

Para resumir, sublinharei os aspectos mais relevantes dos estudos performativos.

Primeiro, percebe-se grande parte da atividade humana como uma construção, como uma performance. Esta perspectiva tem implicações teóricas para os estudos literários e para todas as disciplinas acadêmicas já que “*performance* and *performativity* are deeply involved both with the reinforcement and the dismantling of stable systems of meaning and representation” (Carlson, *Performance* 80). Segundo, nota-se uma preferência pelas margens e pelas bordas como espaços performativos reveladores e transformadores. Prefere-se a ruptura e a ambiguidade à linearidade e à certeza categórica. Dá-se preferência ao fluxo e o jogo entre deslocamento e reintegração, entre presença e ausência, entre arte popular e alta cultura, entre experimentação e uso crítico da tradição. Terceiro, vê-se o interesse pelo corpo como campo de conhecimento e a importância do processo e da experiência artística em lugar do resultado. Também, a relação com o objeto vai mudando; do foco no objeto se passa ao evento, realçando-se a importância do

processo, do contexto, da interação e da percepção e propiciando, assim, a ruptura das barreiras entre ator/corpo/objeto e espectador.

Finalmente, a consciência de ser pessoa e personagem como ocorre numa performance, de ser espectador e ator de papéis e estruturas sociais que se repetem, criam a consciência da duplicidade: conceber-se como objeto e sujeito, sentir-se ao mesmo tempo observado e observador de outros e de si mesmo. Manifestação artística dissidente e termo intraduzível, o ou a performance encerra para o hispano e o luso-falante a duplicidade entre a aparente liberdade de gênero do seu nome e a referência à língua do país que a institucionaliza como campo teórico. Esta dupla função performativa da linguagem, que nomeia e reproduz ao mesmo tempo em que subverte e incita a ação, a conecta com os estudos pós-coloniais.

#### 4-Pós-colonialismo

Os conceitos de duplicidade e de dupla consciência, entre outros que mencionei anteriormente, são básicos também para as teorias pós-coloniais. Estas se concentram na literatura e na cultura dos países que têm sido afetados por processos imperialistas, desde a época da colonização até o presente. Como explica a teórica Linda Hutcheon no texto “Circling the Downspout of Empire”: “Doubleness and difference are established by colonialism by its paradoxical move to enforce cultural sameness (Jan Mohamed 1985: 62) while, at the same time, producing differentiations and discriminations (Bhabha 1985<sup>a</sup>: 153)” (Ashcroft, Griffiths, and Tiffin *The post-colonial* 134). Os autores de *The Empire Writes Back*, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin, explicam que as literaturas pós-coloniais “emerged in their present form out of the experience of



colonization and asserted themselves by foregrounding the tension with the imperial power, and by emphasizing their differences from the assumptions of the imperial center. It is this which makes them distinctively post-colonial” (2).

O termo pós-colonial não se refere somente a um período histórico passado mas à continuidade do processo colonialista até hoje através de novas relações de poder e de controle do conhecimento. De partida, então, está presente a noção de duplicidade em dois elementos conflitantes, o colonizador e o colonizado, cuja relação sempre vai ser tensa, ambivalente e mutante. O primeiro vai tentar afirmar a sua autoridade e impor a sua cultura, enquanto, o segundo, vai tentar realçar a sua diferença e buscar a sua própria identidade. As contradições, a violência e os efeitos do colonialismo, tanto no colonizador opressor como no colonizado oprimido, têm sido descritos em livros de importantes teóricos e ativistas da descolonização. Temos, por exemplo, o *Portrait du colonisé* (1957) do tunisiano radicado na França Albert Memmi, *Les damnés de la terre* (1961) e *Peau noire, masques blancs* (1952) do martinicano Frantz Fanon, e *Discours sur le colonialisme* (1955) do também martinicano Aimé Césaire.

Devido aos efeitos da dominação, o sujeito colonizado vê se a si mesmo através dos olhos do colonizador que o objetiviza. Quer dizer, concebe-se em função do que o outro pensa dele. O ativista e teórico, W. E. DuBois utilizou o termo de *twoness* para descrever esta dupla consciência de se enxergar através do olhar do outro, neste caso, se referindo à questão racial. Segundo as teorias pós-coloniais, esta dinâmica de (auto)percepção através do olhar do poder dominante não só é pertinente para questões de identidade racial mas para todos os aspectos dos sujeitos e povos que têm vivenciado a dominação social, cultural e política. Em *The Empire Writes Back*, se alude também à

duplicidade em relação à identidade citando a D.E.S. Maxwell. Eis a sua noção de “visão dupla” (*double vision*): “This vision is one in which identity is constituted by difference; intimately bound up in love or hate (or both) with a metropolis which exercises its hegemony over the immediate cultural world of the post-colonial (Ashcroft, Griffiths, and Tiffin 26).

A literatura é uma das manifestações artísticas que melhor reflete e contesta esse conflito. Em geral, é possível identificar um padrão comum às literaturas dos países que têm sido marcados pela colonização. Durante a época inicial da colonização, percebe-se a imposição dos modelos metropolitanos e a sua imitação por parte do colonizado. Depois, começam a se observar tentativas críticas incipientes do colonizado de se distinguir do colonizador. Com a consciência da condição colonial e da impossibilidade de importar modelos sem adaptá-los aos novos contextos e culturas, se buscam e afirmam cada vez mais formas próprias de expressão. Acentua-se essa tensão até se definir uma identidade diferente à da metrópole, sempre problematizada pelos efeitos inevitáveis e eternos da relação colonial.

Na época atual de globalização e transculturalização, têm surgido outros tipos de colonização. Esta problemática da dominação cultural continua sendo exposta e questionada, explícita ou intrinsecamente, pelas literaturas e as óticas pós-coloniais já num outro contexto histórico. A perspectiva pós-colonial continua sendo pertinente e contestatória ao analisar criticamente os diversos discursos de dominação, as estruturas de poder e as hierarquias e categorias sociais tradicionais estabelecidas pelas culturas dominantes. A ótica pós-colonial entende que o conhecimento e as construções sociais sobre raça, cultura, gênero, entre outras, estão diretamente ligadas às relações de poder e

estão ao serviço dos países poderosos. Resulta igualmente importante ver de que maneira as culturas oprimidas têm criado soluções de resistência para enfrentar as imposições colonizadoras.

Em *The Empire Writes Back*, se descrevem quatro tipos de modelos teóricos pós-coloniais para estudar a literatura: o nacional ou regional, o racial, o comparativo e os comparativos mais abrangentes. Seus nomes já revelam a linha de análise de cada um. O primeiro realça as particularidades de uma nação ou de uma região cultural. O segundo aponta para rasgos compartilhados entre distintas literaturas nacionais através da questão racial, principalmente entre as literaturas dos países das diásporas branca e negra, ou entre países com realidades raciais semelhantes. Para este modelo, têm sido essenciais, por exemplo, conceitos como o de *Négritude*, elaborado para afirmar as singularidades da cultura negra por Aimé Césaire e o senegalês Leopold Segar Senghor, ambos poetas, escritores e políticos. O terceiro modelo de estudo, compara características linguísticas, históricas e culturais entre diversas literaturas pós-coloniais. O último, se compõe de “more comprehensive comparative models which argue for features such as hybridity and syncreticity as constitutive elements of all post-colonial literatures” (Ashcroft, Griffiths, and Tiffin, *The Empire* 15). Este foco tem enfrentado a dificuldade de encontrar um nome que descreva o seu objeto de estudo. Tem se usado alguns nomes conflitantes como “Commonwealth literature” e “Third World literature” mas tem prevalecido o de “post-colonial literatures” porque os outros têm implicações discriminatórias.

Uma série de preocupações são essenciais para as literaturas pós-coloniais e o seu estudo. Sendo o controle da linguagem um dos aspectos básicos dos processos coloniais, este é um dos pontos abordados. Explicam Ashcroft, Griffiths, and Tiffin que “Language

becomes the medium through which a hierarchical structure of power is perpetuated, and the medium through which conceptions of ‘truth’, ‘order’, and ‘reality’ become established. Such power is rejected in the emergence of an effective post-colonial voice” (*The Empire* 7). Por isso, em “Postmodernism or Post-colonialism Today” Simon During diz que “a choice of language is a choice of identity” (Aschcroft, Griffiths and Tiffin, *The post-colonial* 126). A problemática se agrava nos países com uma língua diferente à do colonizador, onde a apropriação da linguagem imposta é necessária para experimentar com novas formas de usá-la e exprimir as contradições da situação colonial. A linguagem é, então, um instrumento de dominação e de subversão ao mesmo tempo porque pode ser usada para (des)construir e (des)centralizar a autoridade e a realidade social. Na atualidade, escolhas e estratégias literárias relativas à linguagem têm a ver também com considerações de mercado, o que não deixa de ser outra forma de colonialismo e de controle dos meios de produção.

Por um lado, a concepção da linguagem como discurso de poder está relacionada com o conceito de universalismo que é também uma estratégia de controle para excluir as particularidades de cada cultura: “The concept of universalism is one of particular interest to post-colonial writers because it is this notion of a unitary and homogeneous nature which marginalizes and excludes the distinctive characteristics, the difference, of post-colonial societies (Aschcroft, Griffiths and Tiffin, *The post-colonial* 55). Por outro, a linguagem está relacionada igualmente com processos de busca de um lugar e com a noção de deslocamento. É a língua do colonizador o meio para “se construir” e “se achar” num lugar que, às vezes, nem é o próprio ou que tem sido menosprezado pelo poder dominante:

The dialectic of place and displacement is always a feature of post-colonial societies whether these have been created by a process of settlement, intervention, or a mixture of the two. Beyond their historical and cultural differences, place and displacement, and a pervasive concern with the myths of identity and authenticity are the feature common to all post-colonial literatures in english (Ashcroft, Griffiths, and Tiffin, *The Empire* 9).

Certos temas e recursos lingüísticos têm sido identificados como aspectos e mecanismos comuns às literaturas pós-coloniais. Ashcroft, Griffiths, and Tiffin mencionam temas recorrentes como a exaltação das lutas de independência, a (des)construção de lugares emblemáticos, as travessias do estrangeiro guiado por colonos e o exílio. Entre os recursos utilizados para problematizar a condição colonial, se encontra o uso da alegoria, da ironia, do realismo mágico, da descontinuidade e de outras práticas contradiscursivas. A tendência à subversão é também um dos rasgos observados: “A characteristic of dominated literatures is an inevitable tendency towards subversion, and a study of the subversive strategies employed by post-colonial writers would reveal both the configurations of domination and the imaginative and creative responses to this condition” (Ashcroft, Griffiths, and Tiffin, *The Empire* 33). Obviamente, esses temas e recursos não são exclusivos das literaturas pós-coloniais.

Um dos conceitos abordados por críticos como o indiano Homi K. Bhabha, a australiana Hellen Tiffin e o argentino Nelson García Canclini é o hibridismo cultural como elemento constitutivo e contradiscursivo das literaturas pós-coloniais. Isto é, a criação de formas originais através do choque e da transformação de aspectos da cultura própria com categorias impostas. Esta idéia é parecida ao canibalismo do brasileiro Oswald de Andrade, conceito que encarna as tensões e a violência das relações coloniais. Canclini propõe a busca de novas maneiras de analisar as diversas manifestações culturais

tradicionalmente chamadas de cultas, populares ou massivas. Ele não só questiona essas categorias mas a divisão das áreas acadêmicas para estudá-las em separado.

O hibridismo seria então uma maneira mais aberta e completa de compreender a formação da cultura como resultado de um processo conflitante mas interligado. Em oposição a uma concepção fixa, binária, hierárquica de identidade e ao processo de homogeneização cultural, o hibridismo rearticula e aceita a coexistência de situações, ideologias e realidades diferentes. Isto responde às necessidades da pós-modernidade, que segundo Canclini, é “una manera de problematizar los vínculos equívocos que éste [el mundo moderno] armó con las tradiciones que quiso excluir o superar para constituirse.” (*Culturas* 23). Em “Post-colonial Literatures and Counter-discourse” Hellen Tiffin explica que “Post-colonial cultures are inevitably hybridised, involving a dialectical relationship between European ontology and epistemology and the impulse to create or recreate independent local identity” (Aschcroft, Griffiths and Tiffin, *The post-colonial* 95).

Numa linha parecida, o crítico polonês Zygmunt Bauman conceitua uma espécie de “identidade líquida” ou “em movimento” na era que ele chama de líquido-moderna. Para Bauman, identidade tem a ver com pertencimento. Nenhum dos dois conceitos são fixos nem predeterminados. Ambos têm um caráter provisório, variável, inconcluso e ambíguo que muda constantemente: “no admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam” (Bauman, “Identidade” 33). Na época da globalização, o estado não tem o poder para construir e controlar uma identidade nacional única e sólida.

Com a migração, o exílio e as imposições da sociedade capitalista consumista e da mídia, a identidade individual é guiada por outros tipos de critérios, laços e necessidades.

Homi K. Bhabha também tem explorado o conceito de hibridismo. No seu livro *The Location of Culture*, o descreve como o processo de criação de algo novo a partir do questionamento da mistura do que é nativo com o que é imposto pelas diversas manifestações do poder. A construção ambivalente do híbrido desarticula as concepções discriminatórias de pureza impostas pela autoridade. Demonstrando a impossibilidade da cópia, abre possibilidades para afirmar a diferença. Segundo Bhabha: “Hybridity is the sign of the productivity of colonial power, its shifting forces and fixities; it is the name for the strategic reversal of the process of domination through disavowal (that is, the production of discriminatory identities that secure the ‘pure’ and original identity of authority) (*The Location* 112).

Os efeitos subversivos da perspectiva híbrida se assemelham ao conceito de mímica que mencionei como parte das teorias performativas e que Bhabha também tem analisado. De acordo com o crítico em seu ensaio “Of Mimicry and Man”, se trata de uma estratégia colonial construída sobre a impossibilidade da repetição exata e completa: “Mimicry is at once resemblance and menace” (Bial, *The Performance* 338). Neste sentido, é um mecanismo que cria a consciência da duplicidade em colonizador e colonizado. Expõe Bhabha que “The menace of mimicry is its *double* vision, which in disclosing the ambivalence of colonial discourse also disrupts its authority. And it is a double vision that is a result of what I’ve described as the partial representation/recognition of the colonial object” (Bial, *The Performance* 340).

Um termo parecido ao de hibridismo cultural é “contaminação” (*contamination*) em oposição ao puro e ao autêntico. Este é usado em “The White Inuit Speaks, Contamination as Literary Strategy” (Aschcroft, Griffiths e Tiffin *The post-colonial*) pela crítica Diana Brydon para se referir ao processo híbrido de *cross-cultural imagination*, ou seja, da apropriação de aspectos da cultura dominante para reformular a identidade própria. Em relação com o conceito de contaminação, ela realça umas diferenças muito pertinentes entre pós-colonialismo e pós-modernismo. Apesar dos pontos em comum entre ambos, o primeiro, segundo ela, questiona a “estetização” ou as formas de representação do político enquanto que, o segundo, analisa a influência e a diferença dos processos políticos na estética. No que se refere aos processos históricos, o pós-modernismo propõe a necessidade de questionar a veracidade dos textos que os representam e a impossibilidade de saber a verdade absoluta. O pós-colonialismo questiona a representação da história mas aceita como verdade indiscutível a influência do passado político no presente. Trata-se das diferenças entre verdade e veracidade ou entre informação e credibilidade. Linda Hutcheon em “Cycling the Dowspout of Empire” (Aschcroft, Griffiths e Tiffin *The post-colonial*) explica que o pós-colonialismo tem uma motivação essencialmente política enquanto que o pós-modernismo é politicamente ambivalente a pesar de que ambos compartilham preocupações formais, temáticas e retóricas. O interesse pelo “marginal”, pelo local e pela ironia, a alegoria e a auto referencialidade, recursos de natureza dupla que incorporam e simultaneamente subvertem, são aspectos onde o pós-colonialismo e o pós-modernismo se encontram.

Como explicou o crítico palestino Edward Said em “Orientalism”, “ideas, cultures, and histories cannot seriously be understood or studied without their force, or



more precisely their configurations of power, also being studied (Aschcroft, Griffiths e Tiffin, *The post-colonial* 89). As literaturas pós-colônias adotam técnicas contradiscursivas para subverter os efeitos do poder nos processos imperialistas. Segundo Hellen Tiffin, essas estratégias envolvem “a mapping of the dominant discourse, a reading and exposing of its underlying assumptions, and the dis/mantling of these assumptions from the cross-cultural standpoint of the imperially subjectified ‘local’” (Aschcroft, Griffiths and Tiffin, *The post-colonial* 98).

#### 5- Algumas perspectivas brasileiras

O tema da dependência cultural, básico na ótica pós-colonial, tem sido essencial no debate crítico brasileiro. Livros como *Formação da literatura brasileira e A educação pela noite e outros ensaios* de Antonio Candido, *Que horas são?* e *Ao vencedor as batatas* de Roberto Schuartz, *Dialética da colonização e Literatura e resistência* de Alfredo Bosi, e *Vale quanto pesa* e *Uma literatura nos trópicos* de Silviano Santiago são só alguns importantes exemplos de textos onde se articula este tema. Diversas formas de lidar com o assunto da imposição e da imitação de modelos europeus e norte americanos têm sido questionados e propostos.

Como explica Antonio Candido, já na poesia da segunda metade do século 18 vê-se a problematização da relação colonial, naquela época acentuada pelo contexto histórico dado que o Brasil estava ainda sob o domínio português. Porém, como mencionei anteriormente, as relações coloniais não terminam com o fim de um período histórico determinado. Os seus efeitos e as mentalidades de dependência permanecem enraizados nos discursos e manifestações culturais do país colonizado. Daí que a abordagem pós-

colonial e a linha sociológica tenham sido tão importantes no Brasil. Para rearticular a realidade inevitável da dependência cultural, os caminhos têm sempre levado à busca e à criação de formas originais que transformem criticamente os discursos importados em lugar da sua cópia cega. Isto inclui propostas tão variadas como a apropriação antropofágica Oswald de Andrade até a busca da originalidade no “entrelugar” ou “entrecruzar” entre o estrangeiro e o nacional de Silviano Santiago.

No seu texto “Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência?”, que foi publicado posteriormente sob o título “A ficção brasileira no horizonte pós-moderno: recusa ou incorporação”, Tânia Pellegrini retoma o tema da dependência cultural. Ela traça um panorama do debate pós-moderno e sua relação com a literatura e a crítica do Brasil a partir dos anos 70. De acordo com a autora, é a partir de meados dos anos 80 que crescem os debates sobre o pós-moderno:

Pode-se dizer, pois que, no Brasil, os debates desenvolveram-se seguindo etapas sucessivas: uma primeira em que se importam os conceitos e teorias estrangeiras, incorporando-as ao pensamento de alguns teóricos brasileiros; uma outra, em seguida, em que se acirram as discussões sobre os aspectos mais específicos do pós-moderno, como por exemplo, o fim da noção da história, o fim das vanguardas, a morte do sujeito, a fragmentação textual, a intertextualidade, etc; e uma terceira, em que, salvo engano, estabelece-se uma espécie de relativo consenso em torno de três desses aspectos; o fim das grandes narrativas, a problematização da relação com a história e a transformação do sujeito. E, a partir daí, o assunto praticamente fica “fora de pauta”. (*Despropósitos* 68 - 69)

Observa-se na sua análise que as próprias discussões teóricas sobre a vertente pós-moderna refletem a ótica pós-colonial através do conflito entre assimilação e resistência, como indica o título do texto de Pellegrini.

Em torno da ficção, ela explica que, por um lado, tem havido mudanças, adaptações e recusas dos modelos pós-modernos. Isto se deve às realidades específicas do país, que flutuam entre a idéia de futuro através do desenvolvimento tecnológico e do

consumismo, e o vínculo com passado pelas marcadas desigualdades socioeconômicas. Contudo, apesar da diversidade e do hibridismo da ficção brasileira, as imposições do mercado têm afetado a sua qualidade ao transformar a cultura em mercadoria com fórmulas para o sucesso. Além disso, têm evidenciado que o processo de imitação de modelos estrangeiros continua presente. A problemática da dependência cultural na literatura atual está ligada, então, às relações de poder estabelecidas pelo mercado, pelas casas editoras, pelo público leitor e pela profissionalização do escritor assim como à predominância da cultura de massa norte-americana e da mídia.

Outros conceitos importantes relacionados também com as teorias pós-coloniais e pós-modernas são os de representação e autenticidade. Na coletânea de ensaios organizada por Regina Dalcastagnè, *Ver e imaginar o outro: alteridade desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*, há diversos artigos sobre ficção brasileira escritos por diferentes especialistas. O ensaio da organizadora do livro “Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea” aborda o tema do escritor enquanto possibilitador de dar voz ao outro marginalizado. Ela propõe três categorias para a narrativa contemporânea a partir dos anos 60. Estas são as narrativas exóticas, as críticas e as de dentro para abordar conceitos como representação e autenticidade. Nas “exóticas”, “o ‘outro’ aparece com as feições que a tradição lhes deu – deformadas pelo nosso medo, pelo nosso preconceito, nosso sentimento de superioridade” (84). As “críticas” são as que refletem a problemática da representação:

Quer dizer, o escritor, ao falar sobre o outro, está exercendo uma forma de domínio: o que não deixa de ser constrangedor .... talvez as representações mais adequadas do marginalizado sejam aquelas onde o desconforto com o problema tenha deixado suas marcas.... A tradução disso se dá com um certo estranhamento na narrativa, seja em termos de conteúdo, seja em relação à forma, às vezes em ambos (91).

As “de dentro” são aquelas escritas por autores falando da sua própria realidade e nas quais a legitimação da narração se busca através da autenticidade de quem a escreve.

Silviano Santiago em “O narrador pós-moderno” também faz umas distinções. Para ele, o narrador memorialista é o da perspectiva “de dentro”, cujas experiências vividas em carne própria e cujo passado dão autenticidade e verossimilhança ao texto. Já o narrador pós-moderno “é o que transmite uma sabedoria que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência” (*Nas malhas* 40). Esta qualidade de espectador o aproxima do leitor. Nos capítulos seguintes desta tese, poderei ver se estas propostas de Dalcastagnè e Santiago aplicam aos três romances que analisarei onde “o outro” é um escritor ficcional. Parece-me que há uma combinação e uma transformação das perspectivas mencionadas: a visão crítica é feita de dentro e o narrador pós-moderno não se posiciona como simples espectador.

Para concluir, os ângulos teóricos aos quais tenho me aproximado têm como objetivo comum o que Linda Hutcheon tem chamado de “desnaturalizar” os aspectos dominantes da nossa cultura. A finalidade é questionar aquilo que é concebido como natural; é compreender que os discursos são construções sociais batidas por subjetividades e processos cambiantes. Não estamos lidando com realidades e percepções fixas e absolutas já que os acontecimentos sociais, assim como os ficcionais, dependem de quem os controla e os interpreta. Incorporando a (auto)consciência dessa duplicidade, verei, a continuação, como se manifestam alguns dos pontos que abordei neste primeiro capítulo nos três romances selecionados.

## CAPÍTULO II

### Nos bastidores: construção de duplicidades em *Budapeste* de Chico Buarque

Amou daquela vez como se fosse a última Beijou sua mulher como se fosse a última E cada filho seu como se fosse o único E atravessou a rua com seu passo tímido Subiu a construção como se fosse máquina Ergueu no patamar quatro paredes sólidas...	Amou daquela vez como se fosse o último Beijou sua mulher como se fosse a única E cada filho seu como se fosse o pródigo E atravessou a rua com seu passo bêbado Subiu a construção como se fosse sólido...	Amou daquela vez como se fosse máquina Beijou sua mulher como se fosse lógico Ergueu no patamar quatro paredes flácidas Sentou pra descansar como se fosse um pássaro E flutuou no ar como se fosse um príncipe E se acabou no chão feito um pacote bêbado Morreu na contramão atrapalhando o sábado.
---	---	--

Chico Buarque<sup>3</sup>

#### A. Abertura: observações gerais

O primeiro romance de Francisco Buarque de Hollanda (1944, Rio), melhor conhecido como Chico Buarque, é de 1991. Antes de publicar *Estorvo* tinha escrito várias peças teatrais e numerosas composições musicais que, como parte da sua ampla e intensa atividade artística e política, o tornaram um ídolo no Brasil. Só um romance seu foi publicado em 1974 mas foi apagado do seu currículo, segundo Jemima Hunt na entrevista intitulada “The Lionized King of Rio” onde Buarque revela não estar orgulhoso dessa

---

<sup>3</sup> O extrato da canção de 1971 “Construção” está na seção “Obra/Canções” no site do compositor.

obra. Dramaturgo, escritor, romancista, cantor, compositor, músico e ator são só alguns dos títulos que ele tem ganhado por exercê-los com sucesso ao longo da sua carreira. De acordo com o crítico Scott Saul, “Faced with an oeuvre that encompasses over 300 songs, four plays, four novels, and a few films to boot, the aspiring Chicologist in the United States would do well, ironically, to begin with his fiction, which not only is easier to find in translation but also offers revealing clues about the unforgiving yet dream-like world his art evokes.” (“Brazil’s Dreamer”).

De acordo com esse conselho, o foco deste capítulo será, não toda obra de Chico Buarque, mas o terceiro romance, *Budapeste*, reconhecendo que os quatro do autor, com as suas respectivas particularidades, compartilham diversos aspectos entre si e com a sua produção artística geral. Por meio de uma abordagem baseada nos estudos performativos, veremos como esta obra reflete principalmente sobre assuntos ligados à literatura e ao papel do escritor na sociedade contemporânea através de recursos dúplices e metaficcionalis. Além disso, aludirei a múltiplos estudos sobre o romance e o autor, e farei algumas observações desde óticas pós-modernas e pós-coloniais.

Andréia Penha Delmaschio elaborou uma tese sobre os três primeiros romances do autor intitulada “A máquina de escrita (de) Chico Buarque.” Nela sublinha alguns recursos dos romances que se anunciavam nas composições do autor:

muitos elementos presentes na literatura buarquiana se encontravam já nas canções e como que esperando por esse outro modo de expressão, que afinal lhes oferece uma nova saída ou uma espécie de “releitura” por parte do artista. Assim, palíndromia e especularidade aparecem com força especial, pela primeira vez, na canção “Almanaque”, retornando depois como elementos estruturantes nos romances, especialmente em *Budapeste*. “Pedro pedreiro” e “Construção” já trazem, além de no conteúdo, no próprio ritmo, o traçado maquinal que sobressairá em *Benjamim*. A ambigüidade policial existente em *Estorvo* parece incitar a um grito de “Chame lá, chame o ladrão”, como na canção “Acorda amor”. (202)

O autor parece concordar. Em entrevista feita por Josué Machado, interessantemente chamada “A dupla vida de Chico”, Buarque diz: “A música acaba marcando a minha literatura. As personagens são obsessivas, repetem-se, são como personagens de música, são como temas de música, que tendem a repetir-se.”

Podemos, de fato, constatar que a repetição de elementos semelhantes em âmbitos distintos é um dos recursos usados nos romances de Buarque. Em *Estorvo* e os três romances posteriores de Chico Buarque, *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003) e *Leite derramado* (2009) vemos a re-elaboração de um protagonista masculino solitário num texto onde se apagam as fronteiras entre ficção e realidade por meio de imagens que se repetem durante a narrativa com pequenas mudanças e em contextos, concretos ou oníricos, diferentes. Já seja pela presença do sonho, pela mistura de tempos, pelas falhas da memória, pela imaginação ou pelo uso de barbitúricos dos protagonistas e/ou narradores, a veracidade do discurso assim como os limites entre o ficcional e o real são sempre postos em questão. Simultaneamente, se abordam interrogações relativas à identidade pessoal, autoral e/ou cultural, ou seja, à existência do ser e do artista em sociedade. Neste sentido, é pertinente o que crítico Scott Saul expõe sobre os romances de Chico Buarque. Diz que estes:

explore predicaments of extreme anonymity and isolation. Their protagonists are middle-class nobodies who have a measure of security in their lives but drift nonetheless from misadventure to misadventure, never clear on the difference between a simple mishap and an utter calamity... Buarque’s loners follow in the tradition of existential fiction that extends from Kafka to post-world War II exponents such as Albert Camus, Richard Wright, Saul Bellow, Kobo Abe and Buarque’s fellow Brazilian Clarice Lispector... (“Brazil’s Dreamer”)

Embora *Leite derramado* seja diferente dos anteriores por tratar-se de uma saga familiar centrada no passado e contada por um idoso no hospital, os quatro romances têm

como protagonistas e/ou narradores homens sós, com ou sem nome, (des)construindo a sua história pessoal desde o Brasil urbano contemporâneo. A crítica Dolores Puga Alves de Sousa expõe que Chico Buarque se mantém conectado com a história e com preocupações da atualidade:

Através de *Estorvo*, o artista discutiu os “descaminhos” da cidade, no seu universo “labiríntico e sufocante”. Refletindo questões como a solidão, a agonia e o medo, o romance traduziu a posição dos indivíduos em uma sociedade que exige deles atitudes e vivências de quem eles não são realmente. Com *Benjamim*, Chico Buarque examina a lei das aparências e das imagens acima de tudo; o olhar da publicidade, da câmera, do *reality show* e do marketing. Com *Budapeste*, entre outros fatores, o poeta registra as complexidades enfrentadas pelas pessoas em tempos de globalização; a exemplo da sensação de transnacionalidade do protagonista José Costa, que se sente perdido entre o Rio de Janeiro e Budapeste. Assim, ao abranger as três obras, a temática geral se mantém na investigação dos debates do mundo moderno; demonstrando que, apesar de tratar-se de ficções, a representação que o poeta buscou construir baseia-se na idéia que ele obteve do final do século XX. (“Os sessenta anos”)

Situados na sociedade contemporânea e desenvolvendo temas que nos competem, os romances questionam o que é contado e o que é dado como natural através da interferência de fatores que afetam a veracidade e a credibilidade da narração. Isso é precisamente um dos aspectos que permeiam os debates críticos pós-modernos e os estudos performativos: desnaturalizar aquilo que é concebido como normal na formulação de discursos unívocos e certezas absolutas.

As semelhanças mencionadas entre as diversas personagens principais de Buarque e o uso da repetição nos seus romances se parecem com a técnica e temática da composição musical “Construção”, citada acima. Na canção, os versos são literalmente (des)construídos trocando de lugar e invertendo as mesmas palavras para abordar diferentes significados do próprio tema da construção, enquanto profissão, situação social do protagonista e processo artístico. Trata-se, pois, de uma “metacanção” do mesmo modo que os romances, e em especial, *Budapeste*, são metaficções. Esta (auto)referência que chama a atenção para a construção da obra, no caso dessa canção, simbólica e



literalmente, é outra tendência dominante na literatura contemporânea e uma das estratégias adotadas pela arte performativa para refletir sobre o seu próprio processo de elaboração.

Diz Jemima Hunt sobre Chico Buarque e essa canção: “‘Construção’, a surrealist fantasy about a construction worker falling to his death became a popular classic, enamouring him to a public struggling with political repression under military rule. He learnt the importance of words at a time when words were banned. ‘It was a challenge,’ he says. ‘I had to write 20 songs in order to get two past the censors’ ” (“The Lionized”). Tanto em “Construção” como em *Budapeste*, se destaca a importância da palavra, se reflete sobre a edificação da obra e do ser, e se usa a repetição e a inversão para obter diferentes significados.

É curioso que na sua resenha sobre *Budapeste*, onde analisa a simbologia dúplice da luz e da sombra, a psicóloga Anna Veronica Mautner observa, possivelmente com certo humor, similitudes de ritmo entre a canção aludida e o romance: “Chico Buarque de Holanda escreveu e cantou, há muitos anos atrás, ‘Construção’, todinha em proparoxítone, talvez já pressentindo a chegada do húngaro em sua vida. O húngaro é uma língua tão única que se aglutina para manter-se proparoxítone. A musicalidade, o ritmo e a cadência do húngaro é proparoxítone, como as rimas da ‘Construção’” (“Resenha”). Como na canção “Construção”, nos romances de Chico Buarque algumas imagens se reusam e se invertem durante a narrativa enquanto, implícita e explicitamente, se emitem comentários sobre a arte e a sociedade.

Em “Budapeste: As fraturas identitárias da ficção”, a crítica Sônia Ramalho de Farias explica:

a técnica romanesca que liga estas obras [*Estorvo* e *Benjamim*] à narrativa de *Budapeste* caracteriza-se pela circularidade labiríntica e pelo processo da inversão, ... À semelhança dos textos referidos, em *Budapeste* a circularidade e a inversão possibilitam ao mesmo tempo a construção e a glosa do romance. Através destes recursos *O ginógrafo*, autobiografia romanceada de Kaspar Krabbe, se mescla à autobiografia romanceada de Zsoze Kósta, escrita anonimamente pelo Sr... Hungary. E ambas se interpenetram nos *Tercetos secretos* e em *Budapeste*, romance de Chico Buarque, que as contém.

A citação alude à inversão de imagens antes mencionada e à duplicidade que se manifesta através da *mise en abîme* de múltiplos textos que integram romance. Estes recursos performativos e metaficcionais serão analisados mais adiante.

*Budapeste*, tão cheio de poesia, ironia e humor quanto as canções do compositor, é o romance onde os vários aspectos até aqui mencionados ficam mais evidentes. Nele, são chaves a auto referência, o jogo entre ficção e realidade, e o efeito de repetição e de inversão. Estes despistam e “acordam” o leitor que, ao reconhecê-los em diversos momentos do texto, tem que identificar os modos e contextos em que foram expostos ou a maneira em que certos elementos foram “reciclados” e a sua função em cada lugar. Assim o explicou também o escritor português José Saramago ao desenvolver a noção de universos paralelos presente em *Budapeste*:

O mais desassosegador, porém, é a sensação de vertigem contínua que se apoderará do leitor, que em cada momento saberá onde estava, mas que em cada momento não sabe onde está. Sem parecer pretendê-lo, cada página do romance expressa uma interpelação ‘filosófica’ e uma provocação ‘ontológica’: que é, afinal, a realidade? o que e quem sou eu, afinal, nisso que me ensinaram a chamar realidade? (“Chico Buarque”)

Essa sensação de desorientação à qual se refere Saramago em *Budapeste* é um dos resultados da multiplicação de imagens semelhantes e da presença de fatores que rompem a barreira entre realidade e ficção. Veremos ao longo desta análise que no romance encontramos a reprodução dissímil de frases, personagens, elementos e situações em contextos diferentes. Esse mecanismo pode ser associado a três processos que têm sido adotados pelos estudos performativos. Estes são *ghosting*, *citation* e *keying*, conforme

definidos no primeiro capítulo. Parece-me, por exemplo, que a retomada em diversos romances de Buarque de um protagonista parecido e de estratégias narrativas recorrentes se aproxima ao processo de *ghosting*. Aliás, esse aspecto é muito mais notável nas personagens principais de João Gilberto Noll. Aludirei a cada termo com exemplos correspondentes durante esta análise mas, como já adiantei, esta repetição e a sua inversão se manifestam principalmente através do recurso do duplo. É a presença da duplicidade através do conflito entre imagens aparentemente iguais o que acaba criando a diferença e as diversas reflexões sobre temas e conceitos como autoria, identidade, representação, fama, cópia e mercado.

#### B. Imagens invertidas no exterior do livro

*Budapeste* é a história de José Costa, narrador, personagem principal e escritor anônimo, que conta, experimenta e escreve histórias entre Rio e a cidade que dá o título ao livro. No Rio é casado com Vanda, uma repórter de televisão, e tem um filho, Joaquinzinho. Em Budapeste namora a sua professora de húngaro, Kriska, que tem um filho chamado Pisti. No Rio, José Costa dedica-se a criar textos comissionados e assinados por outros, sendo *O Ginógrafo*, solicitado pelo alemão Kaspar Krabbe, um dos que se misturará com os acontecimentos da sua própria vida. Acostumado a não receber reconhecimento pela sua escrita e já morando na capital húngara, onde o chamam Zsoze Kósta, cria os *Tercetos secretos* para o velho poeta Kocsis Ferenc. Extraditado para o Rio, José Costa é trazido de volta à Hungria graças a outro autor anônimo, o Sr....., que termina escrevendo a autobiografia de Kósta: *Budapest*. Atribuído ao próprio Zsose

Kósta, o livro *Budapest* leva um título que, de ter tido a letra “e” no final, teria sido idêntico ao do romance do Chico Buarque.

Embora a criação de *Budapest* só seja revelada no capítulo final de *Budapeste*, ela já é anunciada na contracapa do livro. Desde o momento em que o leitor tem a obra nas mãos pela primeira vez identifica sem muita certeza ainda a possível integração de um mecanismo performativo metaficcional através do espelhamento e da ótica dúplice. Que significado terá a substituição de Chico Buarque por Zsoze Kósta na contracapa do livro sob o mesmo título sem o último “e”? Tudo começará a fazer sentido durante a leitura e, no final, haverá (ou não?) mais do que uma simples letra diferenciando *Budapeste* e *Budapest*.

À simples vista, a capa e a contracapa pareceriam ser iguais, uma em português e, a outra, numa língua estrangeira que, pelo título, poderia ser húngaro, a cargo de um tal Zsoze Kósta. Ao ler mais cuidadosamente, percebe-se que é o mesmo texto em português em ambos lugares mas invertido na contracapa. Quer dizer, escrito de trás para frente, justo como a narrativa nos indicará que se escreve o húngaro. Logo descobrimos outras diferenças como o título mesmo e o nome do autor. Portanto, a apresentação física da capa e da contracapa inicia o jogo de duplicidade e de inversão que se acentuará na narrativa. Em relação com estes recursos usados no exterior do livro, a crítica Sônia Ramalho de Farias explica:

Por esse mecanismo de transcrição às avessas, em que as modificações apontadas na contracapa fraturam a imagem especular da capa, o romance de Chico Buarque transforma-se na escrita a contrapelo do *ghost writer*, e a autobiografia apócrifa deste converte-se na ficção do autor. *Budapest* torna-se, assim, simultaneamente reflexo de *Budapeste* e sua tradução: produto diferenciado das relações transculturais vividas pelo narrador, conforme se verá adiante. (“Budapeste: As Fraturas”)

O espelhamento aparente, presente desde capa e a contracapa, é parte das diversas

manifestações dúplices integradas no romance e, como confirmaremos mais tarde, é um dos meios de (des)construir identidades e autoridades.

A primeira impressão do livro, então, é que a sua forma externa aparenta uma cópia exata que não é. O que acontece no exterior do livro remete ao processo de “keying”. O título e o autor da capa são elementos paratextuais chaves por nós conhecidos que predispõem a leitura. Aqui são propositalmente diferenciados e recontextualizados na contracapa ao mudar o nome do autor e inverter a citação para despistar o leitor e possibilitar novos significados. Isso provoca as primeiras interrogantes sobre a noção de autoria, ficção e “verdade”. Como afirma Danusa Marins Ferreira em “Os jogos identitários em *Budapest*: Chico Buarque sob um enfoque pós-moderno”, “Logo, tal recurso apresenta-se como uma alegoria para a dualidade intrínseca ao próprio ser humano, sobretudo o escritor, que quando escreve é ele mesmo e outro” (“Os jogos” 9). Ao se “espelhar” na contracapa com alguém chamado Zsoze Kósta, que resultará nem ser o verdadeiro criador de *Budapest*, Chico Buarque está pondo em questão a noção de autoria através de um mecanismo metaficcional performático. O jogo dúplice e contraditório na criação de identidades começa, então, no exterior do livro e se estende ao interior onde a “capa mostarda e as letras góticas” também serão interpeladas (*Budapeste* 102). Adentremo-nos agora no texto para identificar outras manifestações da duplicidade.

### C. Alguns desdobramentos do texto

*Budapeste* se divide em sete capítulos intitulados e contados por José Costa. O texto tem acontecimentos no passado e no presente mas, por momentos, transmite a sensação de *déjà vu* pelo próprio uso de duplicação de imagens ou de repetição. Quer

dizer, há vezes em que o livro que está sendo escrito internamente pelo protagonista antecipa o que vai se passar. É como se o que acontecesse com José Costa se repetisse mas na verdade só ocorreu no manuscrito que o protagonista mesmo ou outro escritor anônimo inventou. Este é o efeito conseguido, por exemplo, com a última frase de *Budapest*: “E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado a sua blusa” (174). Já que essa também é a linha final de *O Ginógrafo* e é mencionada duas vezes no romance, é facilmente reconhecível pelo leitor ao terminar o livro.

Isso cria um efeito quase de predestinação porque o tempo do texto e o da leitura se fundem. Nos lembra também do processo performático de *citation* que expliquei no primeiro capítulo desta tese onde uma expressão ou um padrão de palavras se repete em contextos diferentes. Neste caso, seria uma espécie de (auto)citação do texto porque se reproduz exatamente a mesma frase em momentos distintos sendo emitida por sujeitos diferentes. José Costa, autor anônimo de *O Ginógrafo*, finaliza a autobiografia do alemão com a frase antes mencionada; o Sr... , autor anônimo de *Budapest*, finaliza a autobiografia de Zsoze Kósta com a citação; e Chico Buarque termina *Budapest* com ela também. Ao mesmo tempo em que o narrador/personagem José Costa lê o final de *Budapest* para a sua namorada, o leitor termina de ler o romance *Budapest*. A mesma frase fecha ambas leituras.

Há vários outros exemplos deste processo de (auto)citação no romance. Frases como “Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira”, “aí estou chegando quase”, “a língua magiar não se aprende nos livros”, “um puta que o pariu sem mais nem menos”, entre outras, ressurgem em momentos e contextos diversos. Todas as

repetições antes mencionadas ganham outros significados ao ser trocadas de lugar, emissor e receptor. Acredito que esses exemplos apontam para o caráter performativo da linguagem que, dependendo do contexto, repete ou cita ao mesmo tempo em que inova.

O efeito de multiplicação infinita de textos através da repetição e da *mise en abîme*, semelhante ao das bonecas russas, é mágico e desestabilizante para o leitor porque nunca ficam claros os limites entre ficção e realidade. O crítico Scott Saul destaca esse aspecto metaficcional comparando *Budapest* com textos precedentes de outros autores:

Kafka still presides over this Mittel European tale of a ghostwriter who decides to create a newly obscure life for himself in Budapest – his name is José Costa, a Brazilian version of Josef K. – but here is the Kafka who helped inspire the meta-fictional parables of Borges and Calvino, in which a story can take on such a life of its own that its characters jump of the page and into the world. (“Brazil’s Dreamer”)

Nesse e outros sentidos, o tipo de narrador selecionado permite criar uma infinidade de duplos e jogos performáticos auto referenciais. Chico Buarque tem seu “duplo” no narrador e escritor José Costa e este último, por sua vez, se desdobra em Kaspar Krabbe. Chico Buarque e o narrador têm também um duplo possível no Sr... , autor anônimo da autobiografia de Zsoze Kósta que é o duplo húngaro de José Costa. Ao ler *Budapest* para Kriska, José Costa, por sua parte, se converte num duplo do leitor. Todos eles, autores, narradores e leitores, participam da ação de fora como espectadores e de dentro como atores ou como interlocutores. Isto é outra manifestação do desdobramento performativo através do qual se fundem pessoas e personagens. Porém, conforme percebemos na capa e contracapa do livro, trata-se de duplos e espelhos fraturados já que as imagens nem sempre são idênticas. A repetição é diferenciada e os significados variados. A forma e a estrutura não convencionais do romance incorporam características atribuídas ao texto pós-moderno e à arte performativa ao privilegiar a ruptura e a ambigüidade sobre a

linearidade e a certeza categórica.

Com o propósito de evidenciar a circularidade do romance, Sônia Ramalho de Farias discute algumas referências intertextuais que ela identifica em *Budapeste*. A crítica demonstra a coincidência deste aspecto com textos anteriores:

A explicitação do processo da tessitura do livro fornece algumas pistas intertextuais que reforçam o sentido de circularidade do romance. O texto é tecido em noites e dias sem pausa, no corpo da mulher amada, que “de noite apagava o que de dia fora escrito, para que [...] jamais cessasse de escrever meu livro nela” (B. p. 40). Não é difícil encontrar aí uma referência à tecelagem de Penélope, similarmente feita e refeita na alternância de dias e noites. A escrita do livro é urdida como a de um filho: “e engravidou de mim, e na sua barriga o livro foi ganhando novas formas [...]” (B. p. 40), num procedimento análogo ao de Xerazade, numa outra narrativa circular, que gera um filho enquanto engendra a sua história, narrada em mil e uma noites. Procedimento retomado suplementarmente pelo estrangeiro (e estranho) personagem de “As ruínas circulares” de Borges, que sonha que urde um filho “em mil e uma noites secretas”, sendo ele próprio, o sonhador – a exemplo do ginógrafo –, uma projeção fantasmal de um sonho (ou da escrita) de um outro, assim como o narrador considera-se ele também “o mapa de uma pessoa” (B. p. 56). Para reforçar as remissões circulares do romance, vale destacar que os tercetos finais do poema apócrifo tematizado em *Budapeste*, Tercetos secretos, denominam-se justamente “Crepúsculos especulares” (B. p. 140). (“As Fraturas”)

Quer dizer, não só na voz narrativa que é a de um escritor, mas na forma de apresentar a obra, na estrutura mesma do texto e por meio das suas alusões intertextuais, é possível observar diversas maneiras de desdobramento. Continuemos com a voz narrativa e as funções do protagonista para ver mais manifestações do duplo no ponto de vista adotado.

#### D. Duplicidade no ponto de vista e na voz narrativa

A pesar do romance ser contado na primeira pessoa, às vezes o narrador assume a voz da pessoa cuja autobiografia está escrevendo como acontece durante a criação de *O Ginógrafo*. Narra José Costa enquanto escreve o texto de Kaspar Krabbe e se transforma nele:

Pegava a esmo uma das vinte fitas cassete que o alemão deixara gravadas, ouvia vagamente sua voz, pousava os dedos no teclado, e eu era um homem louro e cor-de-rosa sete anos atrás, quando zarpei de Hamburgo e adentrei a baía de Guanabara... Ali me iniciei na língua em que me arrojou a escrever este livro de próprio punho, o que seria



inimaginável sete anos atrás,... e extasiado perdi todos os pêlos, mas esse meu texto estava viciado, patinava, não evoluía. (29-30)

Eis uma mostra do fluxo da voz narrativa, que, apesar de sempre ser na primeira pessoa, pode ser a de Costa ou a dele falando pelos protagonistas dos textos que lhe são comissionados. O “eu” incorpora, então, a dualidade entre a fala própria do narrador e a de um outro sujeito que é apagado ao ser representado. Essa dualidade se funde no ponto de vista em primeira pessoa mas se desfaz com a consciência da duplicidade do narrador, como vemos no final da citação. Usando uma técnica metaficcional, a perspectiva de Costa se torna performática ao saber que a sua narração lhe permite ser e representar simultaneamente mas que ambos processos diferem. Este narrador sabe que está falando repetidamente por um outro sujeito que se torna pessoa e personagem. Descobrirá, eventualmente, que o mesmo processo acontece com ele ao ser representado por outro autor anônimo.

A escrita anônima de Costa viabiliza o discurso de personagens que, de outro modo, não teriam voz. Porém, essa voz é manipulada pelo seu verdadeiro emissor. Isto provoca duas fases contraditórias de uma mesma moeda: o autor anônimo dá voz a um outro sujeito que, ao se declarar autor do texto comissionado, tira a voz de quem a deu para ele. A voz e a identidade de ambos são desestabilizadas. Portanto, podemos identificar a duplicidade no ponto de vista e na voz narrativa do romance que, à vez, serve para re-elaborar o pacto autobiográfico tradicional. Os autores das autobiografias *O Ginógrafo* e *Budapest* não são seus protagonistas mas escritores anônimos que assumem o “eu” da narração (José Costa e o Sr....). José Costa é o dono da voz da autobiografia alheia que escreve mas é um “impostor” na medida em que ninguém sabe disso a não ser

Chico Buarque, o leitor e o Álvaro, seu sócio, que é uma espécie de editor. O mesmo acontece com o Sr.... Embora Zsoze Kósta revele publicamente a verdade sobre a autoria de *Budapest*, ele não é levado a sério por ninguém. A interpretação está nas mãos do leitor que permanece incerto sobre a autoria tanto de *Budapest* como de *Budapeste*, evidenciando-se deste modo a fratura autobiográfica e a abertura final do texto.

A falta de coincidência entre autor-narrador-protagonista é a base da ruptura do pacto autobiográfico segundo explica Sônia Ramalho de Farias:

O duplo pastiche autobiográfico veiculado pela circularidade romanesca torna possível a *Budapeste* problematizar a noção de individualidade autoral inerente ao gênero autobiográfico clássico, conforme formulado por Lejeune: : “Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité”

As produções fantasmiais de *Budapeste* ... rompem com uma das categorias fundamentais da autobiografia tradicional que possibilita ao leitor reconhecer o texto como autobiográfico. Ou seja, a postulação de identidade entre autor-narrador-protagonista, que fundamenta, segundo Lejeune, o “pacto autobiográfico”, reenviando, no final, ao nome do autor na capa do livro. O nome próprio, o nome autoral, a assinatura do autor constitui, portanto, para o mencionado ensaísta, o elemento fundamental da autobiografia, sendo ele o responsável pela articulação entre pessoa e discurso, pela identificação da pessoa no interior do discurso e pelo conseqüente forjamento do “contrato social”, entre autor e leitor. (“*Budapeste: as fraturas*”)

A desestabilização de noções de autoria nos manuscritos internos de *Budapeste* é semelhante ao que ocorre entre o autor real e seu romance. Já vimos que se brinca com isso propositalmente desde a capa e a contracapa e, além disso, Buarque não é o mesmo sujeito que narra e atua. Porém, como o autor e o narrador compartilham a profissão da escrita em textos que se entrecruzam, há um espelhamento que despista o leitor em relação com a voz autoral, a voz narrativa e os limites da ficção. Se estamos constantemente representando e sendo representados, como se define o conceito de autoria?

## E. Anonimato e fama

No romance, a problematização da noção de autoria é dramatizada pela profissão de autor anônimo que dilui ainda mais as nossas referências sobre o conceito. Essa estratégia de desdobramento performativo evidencia um tipo de deslocamento narrativo: por mais que se misturem pessoas e personagens é impossível ser exatamente o sujeito sobre quem se escreve. É impossível também ter a autoridade absoluta sobre o texto porque sempre está ganhando “novos autores”. A seleção de Chico Buarque de um autor anônimo para criar autobiografias é, pois, uma opção desarticuladora. Transforma-se o gênero tradicional autobiográfico pondo em xeque os seus parâmetros e as certezas do leitor.

A este respeito, o crítico Jerônimo Teixeira menciona num artigo sobre o *Budapeste*, que quando Chico Buarque “começou a escrevê-lo, em 2001, José Costa não era um *ghost-writer*, mas um arquiteto. O argumento de *Budapeste* seria inviável dessa forma. Afinal de contas, a arquitetura ainda é uma ocupação sincera” (“Escritor e fantasma”). De fato, isso teria mudado completamente o sentido da obra já que o seu caráter performativo junto à veracidade e à importância da palavra do narrador - que ele mesmo põe em dúvida através de vários mecanismos como a menção de soníferos, bebidas e pílulas, do sono e sonho, da insônia, alucinação e imaginação - está condicionada à sua profissão. Portanto, um narrador com essa profissão oferece possibilidades únicas para refletir sobre temas relativos à (auto)representação, autoria, autoridade, literatura e realidade sociocultural. No caso de Chico Buarque é possível que também permita plasmar algumas inquietudes relativas à sua situação pessoal.

Em “Vulnerable Fame”, Maarten De Haan comenta sobre uma entrevista a Chico

Buarque dizendo que “I noted that the only moment in my conversation with Buarque that he, by appearance a very discreet man, became somewhat excited was when he spoke of Costa’s search for anonymity... his attempts to break with the well-known, away from the sickness of arbitrary fame, that has nothing to do with achievement...”. Chico Buarque, que só foi anônimo quando usou o pseudônimo Julinho de Adelaide para escapar dos censores, tem confessado a sua timidez e preferência pela privacidade em múltiplas entrevistas. Tomando isso em consideração, podemos identificar a ironia e o humor com que descreve o gosto simultâneo pelo anonimato e a fama do protagonista de *Budapest*.

Há passagens geniais no livro como os encontros dos escritores anônimos onde se satiriza o desejo reprimido de reconhecimento desses autores que não podem assinar as suas obras:

Aquilo começava a lembrar uma convenção de alcoólatras anônimos que padecessem não de alcoolismo, mas do anonimato. Veteranos autores, ostentando o nome completo no crachá, disputavam o microfone para um festival de vanglórias. Citavam uma enfiada de obras suas, e sem necessidade expunham a identidade dos presumidos autores, ora um grande estadista, ... (20)

E o narrador termina fazendo o mesmo neste encontro que, afinal, não sabemos se realmente acontece ou se é resultado da sua imaginação. Explica Scott Saul:

*Budapest* is modest, though, in its delighted tweaking of the vanity that passes for authorial pride. Every author, Buarque suggests, should suffer from a form of impostor syndrome, and he milks some nice comedy out of the conflict between a publicity-mad publishing culture, which packages authors as media friendly, and the activity of writing, which forces authors to perform disappearing acts. (“Brazil’s Dreamer”)

Através deste escritor-anônimo que vive entre o prazer e o incômodo da fama e do anonimato, Buarque fica nos bastidores e ficcionaliza os sentimentos contraditórios que um escritor experimenta; possivelmente, se assemelhem aos que ele vive como ídolo internacional. Quem sabe esta é uma das maneiras em que se misturam ficção e realidade.

## F. Entre a realidade, a ficção e a autoridade

A difusão dos limites entre o real e o ficcional se observa de múltiplas formas. Uma delas, como disse, é através de imagens que se repetem com ou sem mudanças em diversos momentos da narrativa. O que vimos sobre a (auto)citação de frases e expressões, sucede com outros elementos por meio do *ghosting*. O licor de damasco aparece nas mãos de Vanda e de Kriska; os pães de abóbora aparecem no consulado da Hungria e na casa de Kriska; personagens como o vigia, lugares como o Hotel Plaza e objetos como os patins ou o livro *O Ginógrafo* são só alguns dos numerosos exemplos da repetição de referências em contextos diferentes para mudar o seu significado. O efeito no leitor que, por vezes, tem que voltar atrás para identificar onde, como e quando foi que já leu o que está lendo, é de incerteza. É uma sensação dupla de aproximação e distanciamento. Há um reconhecimento do real e uma suspeita da ficção.

Essa tensão se consegue igualmente por meio do questionamento da veracidade do discurso do narrador. Não sabemos ao certo o que é verdade e o que é invenção. Por exemplo, as versões de Costa nas páginas 34 e 137 em torno da autoria dos *Tercetos Secretos* que ele termina escrevendo são enigmáticas para o leitor. Ainda no Rio, junto a sua esposa Vanda, ele diz:

A caminho da praia do Flamengo improvisei elogios a Kocsis Ferenc, o grande intérprete da alma húngara, e citei os tercetos como sua obra mais notável. Inventei na hora, esses tercetos, mas sem demora Vanda afirmou conhecê-los, tendo lido a respeito em suplemento literário... e era um deleite ouvi-la assim falando à toa, eu ria por dentro, eu sempre me vingava de gostar da Vanda. (34)

Mais tarde no livro, já como Zsose Kósta, Costa conta que escreve anonimamente os *Tercetos Secretos* por sentir pena do velho escritor e entrega para Kocsis Ferenc num

banheiro. Há aqui uns pontos interessantes relativos ao questionamento da autoridade intelectual.

Primeiro, mostra-se a atitude superficial e colonizada da Vanda que quer aparentar que sabe de literatura européia. A importância que ela atribui às aparências e a imagem é acentuada por sua profissão nos meios televisivos e por seu deslumbramento perante a fama e o estrangeiro. Temos, por exemplo, a descrição anímica da Vanda pela emoção ante o poeta húngaro e o escritor alemão com “uma lágrima em seu olho esquerdo ...” (37) e quando se “pode ver os lábios entreabertos da esposa de José, uma lágrima no canto do olho esquerdo, ...” (86). A importância da repetição de uma imagem parecida contada com ironia é que nas duas ocasiões a Vanda está olhando para escritores europeus, um húngaro e outro alemão. Os textos foram realmente escritos por José Costa, seu esposo brasileiro, mas ela não sabe disso. A comoção da Vanda reflete a sua atitude de inferioridade em admiração cega pelo estrangeiro famoso.

Segundo, a ironia de Costa ao contar o acontecido revela seu machismo de marido e suas contradições como escritor anônimo. Ao se mofar da Vanda um tanto ciumento, ele se coloca num lugar de superioridade intelectual com respeito a ela e a esses escritores europeus, desfrutando do fato que o mérito poético é dele sem que ninguém o saiba. Terceiro, as passagens alimentam a desconfiança do leitor sobre a veracidade do que diz o narrador porque cabe a possibilidade de que a Vanda já tivesse lido a obra de Ferenc que Costa diz ter inventado na hora. Quarto, convertem o escritor brasileiro (o Costa) no autor do discurso do escritor famoso europeu ocorrendo, assim,

uma aparente inversão de poder em relação com a palavra: o anônimo brasileiro dá voz ao reconhecido europeu.

Porém, a impossibilidade dessa inversão é sublinhada por Costa ser um autor anônimo. Ou seja, ele é o dono da palavra do alemão mas permanece nos bastidores, no silêncio. Por outro lado, o Costa desdobrado no Kósta também termina sendo controlado por um outro autor anônimo europeu, o Sr.... Inclusive, o jogo de poder se observa também quando o alemão dedica o livro escrito anonimamente por Costa à Vanda escrevendo seu nome com “w” “para atestar que por uma noite ela tinha sido Wanda, mulher do alemão” (*Budapeste* 87). Embora não saibamos se isto ocorre só na imaginação de um Costa ciumento, é interessante que a grafia determine a autoridade do estrangeiro sobre Costa e sobre Vanda, prática, aliás, que o alemão exerce sobre outras mulheres, como veremos na próxima seção. Portanto, intelectuais do primeiro e do terceiro mundo debatem e desafiam suas vozes e seus lugares através da palavra.

Nesse sentido, Andréia Penha Delmaschio, faz uma interpretação muito significativa sobre as diversas vozes presentes no texto que falam através dos autores anônimos: “Há nos discursos providos da função autoral uma pluralidade de ‘eus’, uma legião de *personas* que no caso de *Budapeste* denominamos *o coral de ventríloquos*. São essas *personas* que se superpõem ali, emitindo vozes cuja fonte é impossível recuperar, ou que não se sabe ao certo de onde vêm (“Chico Buarque” 4) . Por ser o autor anônimo de *O Ginógrafo* e dos *Tercetos Secretos*, José Costa seria o ventríloquo, por exemplo, de Kaspar Krabbe e Kocsis Ferenc, respectivamente. O Sr.... seria o ventríloquo de Zsoze Kósta. Seguindo esta ótica, então, Chico Buarque, seria o ventríloquo do Sr... e de todas as personagens, como qualquer autor. Mas no seu artigo sobre o livro, Andréia Penha

Delmaschio assinala que, no momento em que o Sr.... se converte em autor anônimo da autobiografia de Zsoze Kósta, a relação se transforma e este último passa de ventríloquo a boneco. Ou seja, o ventríloquo que dava voz às outras pessoas perde a sua voz própria e passa a ser um boneco controlado por outro autor anônimo. Aqui também ocorre uma *mise en abîme* de autores e vozes que desestabiliza as certezas do leitor e questiona a autoridade de quem tem o controle da palavra.

A passagem de Kósta de ventríloquo a boneco é reinvertida por Chico Buarque através da ironia. Kocsis Ferenc, como as outras personalidades húngaras citadas, é uma personagem inventada cujo nome combina os de atletas e futebolistas desse país. Neste caso, poderia ser incluso uma alusão ao campeão olímpico húngaro de luta livre, Ferenc Kocsis, ou uma mistura dos nomes de dois jogadores de futebol, Sándor Kocsis e Ferenc Puskas, como veremos a continuação. Expõe Jemima Hunt em entrevista ao autor: “Plot, admits Buarque, comes second to words. 'When I derived the idea for the book, I thought of setting it in an invented place with an invented language.' That this imaginary place ended up as Hungary was inspired in part by a Hungarian girlfriend, as well as memories of the 1954 World Cup. 'I remember being struck by the players' names,' he says” (“The Lionized”). Em outra entrevista, Chico Buarque diz que escolheu a cidade de Budapeste “por causa da língua, que eu conhecia um pouco, umas 20 palavras e um time de futebol. Cheguei a escrever sobre um país imaginário, com uma língua inventada. Inventei umas palavras, mas não dava certo, a coisa não andava. Então me lembrei das palavras húngaras” (Machado, “A dupla”). Parece-me significativo que a transformação da experiência real tenha funcionado melhor para o autor do que a pura invenção na



elaboração de uma ficção que, justamente, brinca com essas fronteiras. Contextualizemos essa informação.

O mundial de futebol de 1954 foi na Suíça. O jogo entre Hungria e Brasil, no qual o primeiro venceu, terminou em atos de violência entre as duas equipes. Isto foi conhecido como a Batalha de Berna. Chico Buarque, grande admirador e jogador de futebol, homenageia em *Budapeste* os jogadores da equipe húngara chamados os Poderosos Magiares. Mais importante ainda, alguns desses famosos jogadores faleceram nos anos 80 ainda sob a ditadura húngara e não receberam os devidos honores. Desta forma, Chico Buarque rende tributo a essas figuras e integra um elemento da cultura popular ao mundo da cultura intelectual. Ao mesmo tempo, mistura fatos reais com elementos ficcionais. Apagam-se deste modo as hierarquias e as fronteiras entre o popular e o culto, e entre história e literatura, práticas tipicamente performativas e pós-modernas.

Ao jogar com os nomes dos futebolistas para nomear os intelectuais do romance, o autor dialoga com a história política, esportiva e literária e inverte linhagens. Atribui qualidades intelectuais aos jogadores e, físicas, aos acadêmicos, o que para Chico Buarque, sendo ele mesmo as duas coisas, não tem conotações pejorativas de forma alguma. Alude também à situação política da Hungria dos anos 80. Ao igual que o Brasil, esse país atravessava o período de transição à democracia, processo questionável que, como no caso brasileiro, só veio a se “concretizar” a finais dos 90. Portanto, através da mistura de história e ficção e por meio da integração de fatos verídicos com outros inventados de dois países diferentes, Chico Buarque continua fazendo uso do desdobramento. Deste modo, consegue atravessar fronteiras e penetrar o campo da identidade cultural. De passo, ao desmistificar a figura do autor estrangeiro,

popularizando o seu nome e se apropriando do seu discurso, como acontece com o poeta consagrado Kocsis Ferenc, se subvertem hierarquias. Parece-me que esta transformação ficcional de referências externas no contexto do livro se assemelha à estratégia de *keying* descrita anteriormente para que o leitor possa atribuir-lhes novos significados.

Outra repetição invertida que desorienta o leitor está relacionada também com o questionamento da autoridade do narrador e com a penetração na cultura do outro. Trata-se de quando José Costa manifesta a sua impressão sobre a cidade de Budapeste. Primeiro diz: “era o Danúbio, mas não era azul, era amarelo, a cidade toda era amarela... eu pensava que Budapeste fosse cinzenta, mas Budapeste era amarela” (11). Posteriormente, na página 51, José Costa diz: “Nascia um dia nebuloso e a cidade era cinzenta; engraçado que eu imaginava Budapeste amarela, mas era toda cinzenta...”. Entre ambas frases que lembram o processo de *citation*, só se intercambiam as cores. Da mesma forma que essa pequena mudança provoca dúvidas sobre a veracidade da narrativa e as fronteiras entre realidade e ficção, posteriormente, o narrador faz outros comentários que acentuam as nossas incertezas. Diz, por exemplo, “olhei meus pés, para me assegurar de andar com eles e não com o pensamento” (58). E, finalmente, comenta: “Por sorte me restavam os sonhos, e em sonhos eu estava sempre numa ponte do Danúbio, às horas mortas, a fitar suas águas cor de chumbo” (171).

Primeiro, para ganhar a confiança do leitor e ser credível, o autor faz alusão à música de Johann Strauss II e à cidade de Budapeste. Porém, a sua credibilidade é posta em questão por causa do estado de consciência do protagonista afetado pela bebida, por pastilhas ou pela intrusão do mundo onírico onde tudo é permitido. Trata-se, pois, de um narrador que lembra ao leitor constantemente que não é fiável. No caso específico da

cidade de Budapeste, isso é acentuado pelo fato do Chico Buarque criar a sua própria versão sobre a capital húngara já que o autor nunca a tinha visitado antes de escrever o livro. Quer dizer, a reprodução literária de Budapeste também é diferenciada. A este respeito, o crítico Scott Saul comenta:

As a teenager interested in urban planning, Buarque drew up richly detailed maps of imaginary European-style cities, dense with winding streets and other medieval traces, and *Budapest's* Budapest seems to emerge from his long standing fascination with non-Brazilian forms of city life; Buarque has admitted in an interview that his Budapest is “an idyllic Budapest, an oneiric Budapest” whose streets are named after Hungarian football players. So José Costa, now Zsoze Kósta, travels through a Budapest thin in documentary detail but rich in serendipitous encounters... (“Brazil’s Dreamer”)

Matt Ellis em “If it Ain’t Broke, Don’t Suffix It: A Book Review”, confirma igualmente o diálogo entre ficção e realidade:

In the same way every New Yorker inhabits a different city, with its own individual, constantly changing landmarks and signifiers, Kosta’s Budapest is not to be taken too literally: he employs made-up names, cigarette brands, street names, literary societies, and hungaricum (perhaps accidentally-on-purpose referring to Tokaj wine as Tajok wine). We know to take it all with a grain of salt when Kosta is both ghost-writing poetry for a has-been Hungarian poet *and* correcting locals on their grammar. Kosta’s Budapest is not my Budapest, just as his story, in the end, is not even his story.

Embora nem todas as descrições da cidade, da cultura e dos nomes húngaros sejam verdadeiros, a sua transformação é misturada com dados reais. Por exemplo, todas as palavras ou frases nesse idioma que são mencionadas no livro, existem. Em geral, Buarque as traduz e podem ser corroboradas no dicionário. Que forma de brincar com o leitor!

G. Falsos duplos e relações de poder: países, mulheres, grafia e línguas

A mistura de ficção e realidade na descrição de Budapeste é uma das razões pelas quais essa cidade é um falso duplo do Rio. A capital húngara é inventada mas a cidade carioca é caracterizada de forma real e atual. Comenta Eduardo Carli de Moraes em

“Línguas que o diabo respeita”:

*Budapeste*, apesar de seu nome, não deixa de ser também uma obra sobre o Rio de Janeiro. Chico narra, com muito conhecimento de causa, várias cenas-marco do panorama carioca. Oferenda de lírios à Iemanjá debaixo dos foguetórios. Marchinhas de carnaval que emergem das ruas e disputam com o som dos televisores. Gringos deslumbrados que se enamoram de mulatas e seus indecorosos bronzeados. Jovens suburbanos, de cabeça raspada e profusas tatuagens, que talvez sejam “desses skinheads que gostam de encher as bichas de porrada”. Caminhadas infundáveis, de Leblon a Copacabana, que faz um literato avoado que os vendedores ambulantes provocam: “e aí, meu, tá à toa na vida?”.

O romance está arraigado à sociedade brasileira mas, o jogo entre dois países, permite abordar alguns assuntos recorrentes na ficção de Chico Buarque como a identidade pessoal e cultural, a imigração, o exílio – tema importante na própria vida do autor que teve que se exilar na Itália por causa da ditadura. A integração do tema do exílio como caminho para buscar vozes e identidades é, aliás, um dos temas explorados pela arte performática. A presença de duas cidades, mesmo que uma seja ficcionalizada, e de dois idiomas, um latino americano e outro europeu, nos remete de imediato à questões de identidade que possibilitam algumas reflexões sobre as relações de poder desde uma ótica pós-colonial.

A língua ocupa um papel essencial no romance. O leitor acompanha o processo de aprendizagem de José Costa do idioma húngaro. Inicialmente só se destaca o seu mistério, palavras que parecem esqueletos ao invés. Finalmente, o protagonista chega ao domínio perfeito da língua que lhe permite “ser” Zsose Kósta e escrever anonimamente os textos de letrados experimentados. Mas “a língua magiar não se aprende nos livros” (*Budapeste* 59) como lhe diz Kriska, no dia em que a conhece numa livraria. Esta frase será repetida em várias ocasiões, reiterando a importância da experiência viva no processo de imersão para poder realmente conhecer a cultura do outro. O narrador, então, o fará literalmente em carne própria estudando e namorando a Kriska enquanto mora no

país dela mas sem deixar o contato direto com o mundo letrado. Assim, pareceriam igualar-se a língua popular, vivida no cotidiano, e a culta, associada aos livros. Esta reflexão sobre a literatura e o idioma da Hungria, vale também para o português já que uma das belezas do livro de Chico Buarque é a mistura da gíria coloquial brasileira com o vocabulário rebuscado. Para o autor, ambas facetas da sua própria língua são igualmente valiosas e transmissoras da identidade brasileira.

Segundo Martha LaFollette Miller em “A escrita de uma vida: *Budapeste*, de Chico Buarque”, o autor “cria um protagonista cuja quixotesca busca pela perfeição lingüística é fadada ao fracasso, mas que no caminho se transforma em parte de uma comunidade, forja profundos laços afetivos e se torna parte de uma família genuína” (140-141). À diferença de outras críticas como Sônia L. Ramalho de Farias, Andréia Delmaschio e Ilma da Silva Rebello, cujas óticas Martha LaFollette resume, ela interpreta “o romance como uma alegoria do vir a ser que se inspira fortemente nas fórmulas da jornada mítica” (132). Para ela, há uma evolução de José Costa no final do romance, após enfrentar todos os obstáculos, “tornando a palavra uma força tão vital quanto o sexo ou o alimento” (133). LaFollette demonstra como Costa tem um “*affair* figurativo com a palavra escrita”, como esta se torna ato sexual através da personagem do ginógrafo que escreve sobre as mulheres ou do corpo branco da Krista como uma “página a ser preenchida” e, finalmente, como veículo para transmitir o poder da imaginação (137-138).

Em lugar de compartilhar com as três especialistas mencionadas que *Budapeste* é uma obra sem fechamento na qual se aborda o não pertencimento, para LaFollette se trata de um romance esperançoso no qual “José Costa não está simplesmente andando em

círculos, mas que alcançou um novo e mais gratificante estado de ser no final do romance” (132-133). Esta postura contrasta com a de Eduardo Carli de Moraes no artigo anteriormente citado onde ele aponta para a hostilidade e o desnorтеio no relacionamento entre Costa e Kriska. Penso que a postura de LaFollette não descarta a de Moraes. A discórdia pode caracterizar as relações sentimentais, sobretudo as multiculturais como esta. Só o entendimento da tensão permanente provocada pela diferença pode, eventualmente, dar passo a uma compreensão transformadora.

É certo que várias cenas das disputas entre José Costa e Kriska refletem uma relação de dominação e até de violência. Ela é muito estrita como professora, quase ditatorial, e o humilha de muitas formas incluindo a sua relação com outros homens. Ele, por sua vez, é um homem casado que usa Kriska como refúgio. Porém, há uma mudança na relação deles que se observa no final, quando, já de volta à Hungria, pareceriam haver-se apagado todos os problemas. Inclusive, os comentários de Kriska ao ler *Budapest* e as histórias que neste se narram sobre o Rio, são de surpresa, como se nunca tivessem acontecido, como se Costa nunca tivesse tido uma vida no Brasil. Vale a pena perguntar se ela nunca se interessou pelo passado dele; se José Costa acaba perdendo a sua identidade brasileira para se converter por completo em Zsoze Kósta, autor de *Budapest*; ou se ele termina se afirmando através da arte e da imaginação, embora o caminho pareça ser a (auto)negação da autoria e a da identidade.

Carlos Rogério Duarte Barreiros propõe outra leitura sobre a relação entre os vínculos afetivos e a língua. Para ele, a profissão de escritor anônimo de Costa e a sua relação com a palavra é determinante e representativa das suas relações pessoais, tanto no Rio como em Budapeste. Ele observa na arte e nos relacionamentos íntimos de Costa um

processo de reificação paralelo ao ocasionado pelas demandas do mercado. Para o crítico “textos e esposa *são a mesma coisa*, apenas *objetos possuídos*” (“A literatura”). Concordo com o ponto de que Chico Buarque está criticando a marcada intervenção do mercado em assuntos pessoais e literários. No entanto, não me parece que a relação com Krista, no final do romance, seja concebida dessa forma tão material. Por outro lado, é possível identificar o uso da ironia na concepção da mulher.

O livro de *O Ginógrafo* é significativo nesse sentido. A palavra que dá o título à autobiografia do alemão se refere a um homem que escreve nas mulheres. Isto é o que acontece com Kaspar Krabbe quando chega ao Brasil. Como um conquistador da América, ele descobre a língua através das mulheres e começa a escrever no corpo delas. Primeiro, escreve no da sua primeira paixão, Teresa, e, depois, nos de prostitutas a quem paga para poder fazê-lo, nos de estudantes e nos numerosa mulheres. Com todas tem relações sexuais. E assim, o estrangeiro, “um jovem louro e saudável” possui o corpo e a língua da recém descoberta terra/mulher carioca. Isto só termina quando “apareceu aquela que se deitou em minha cama e me ensinou a escrever de trás para diante. Zelosa dos meus escritores, só ela os sabia ler, mirando-se no espelho, e de noite apagava o que de dia fora escrito, para que eu jamais cessasse de escrever meu livro nela. E engravidou de mim, e na sua barriga o livro foi ganhando novas formas, e foram dias e noites...” (40). Esta passagem, conclui com a famosa frase que reencontraremos no final do romance e que citei anteriormente. Sumamente poético, este fechamento da autobiografia do alemão antecipa o final de *Budapeste* e de *Budapest*. A descoberta do alemão da mulher amada anuncia o reencontro final de Costa/Kósta com Kriska. A reprodução da grafia se funde

com a do filho vindouro. Creio que este final não exemplifica uma reitificação da mulher mas uma afirmação do amor como força criativa geradora de vida e de arte.

Parece-me que a inclusão por parte de Chico Buarque deste processo de grafia nas mulheres manifesta, por outra parte, um interesse em explorar o corpo como campo de conhecimento. O corpo branco da Kriska e o corpo da Vanda emoldurado pela toalha branca são comparáveis a folhas de papel que o escritor usa para criar. Visto desde esse ângulo, o corpo feminino é objetivado para plasmar a escrita mas, á diferença do papel, é uma obra de arte viva. É, então, objeto e sujeito da representação artística, o que não deixa de refletir relações de poder. Justamente, o uso do corpo como meio para buscar outras formas de expressão e questionar múltiplas formas de autoridade é um dos aspectos essenciais da arte performativa e do *body art*. Parece-me significativo que no romance a exploração do corpo seja feita através da linguagem codificada, ou seja, por via da palavra tatuada nas mulheres. Porém, esse mecanismo abre o caminho para a expressão abstrata já que esses corpos se transformam em textos artísticos vivos com muitas leituras possíveis. Ou seja, a palavra e o corpo servem aqui tanto para reproduzir como para transformar códigos convencionais.

Existe um livro de Restiff de La Bretonne, autor francês do século dezoito, que foi publicado em 1777 sob o título de *Les Gynographes, ou idées de deux honnête-femmes sur un projet de règlement*. Os especialistas o têm analisado como um panfleto muito antifeminista embora o autor tenha sido reconhecido por sua ironia, seu cinismo e seu caráter subversivo ao escrever textos eróticos. Foi um grande reformador para a sua época, e, contrariamente aos seus contemporâneos, propunha que as mudanças nos costumes deviam preceder às das instituições governamentais. Entre as suas utopias se



destacam os “grafos” ou “idéias singulares” para colocar cada pessoa no seu lugar social com uma função e uma utilidade pública e como parte de um projeto moral. Em *Les Gynographes* descreve como deveria ser a educação das mulheres, destinadas ao homem e encarregadas das tarefas domésticas e da arte da sedução. Inscritas num registro para casar, as que não conseguissem, deveriam ir a um convento ou a uma fábrica, em caso de ser libertinas. Em nossa época, um texto como esse só pode provocar riso e/ou indignação.

Se Chico Buarque conhecia estes escritos antes de criar *Budapeste*, teríamos aqui uma alusão intertextual, revisitada com ironia. As mulheres da autobiografia do alemão, *O Ginógrafo*, estão ao serviço dele; são objetos sexuais do homem. Elas seriam consideradas por Restiff de La Bretonne como libertinas. Elas, então, se submetem à vontade do alemão mas, de forma alguma como parte de um projeto moral. Em *Budapeste* temos duas mulheres principais (Vanda e Kriska) que misturam a honestidade com a “libertinagem” sem serem exatamente como se recomenda em *Les Gynographes*. Vanda é uma mulher profissional independente, uma repórter televisiva superficial e midiaticizada. Na mente, e não sabemos se na realidade, ela se submete ao alemão de *O Ginógrafo* mas não ao marido. Kriska, é também uma mulher bastante liberada que traz homens para a sua casa na presença de Costa. Tanto elas como o resto das mulheres seriam o oposto daquilo recomendado em *Les Gynographes*.

Em *Budapeste*, as mulheres possibilitam, não só o contato com a grafia, mas com a língua. O narrador, inclusive, faz uma analogia entre mulher e língua. Do mesmo modo que cada língua e cada cultura têm as suas especificidades, ele as distingue: “Porque idênticas no andar, não há duas mulheres no mundo, nem as manequins, as gueixas, nem

mesmo irmãs gêmeas” (*Budapeste* 94). Quer dizer, que, voltando aos duplos diferenciados, nem a Vanda com a sua irmã gêmea Vanessa, nem a Kriska com a Vanda, nem duas mulheres do romance assim como nem duas línguas, são reproduções idênticas de outras. Cada mulher e cada idioma tem uma função e um valor próprio e particular no romance. A língua húngara é transmitida pela Kriska. O contato com a portuguesa é possibilitado pela Vanda, já seja pessoalmente ou por ligações telefônicas. Ambas línguas se distinguem por suas especificidades. De acordo com Martha LaFollette, “as duas cidades não são especulares” e “As duas mulheres, Vanda e Krista, corporificam a diferença entre os dois ambientes.... O Brasil do romance é um lugar capitalista e globalizado.... A Hungria, por outro lado, não é globalizada mas sim provinciana e insular” (“A escrita” 139). Entre língua, palavra, mulher e narrador há uma relação tensa mas bela. A escrita se faz possível também graças à mulher e há no livro muitas referências a “parir a grafia”. Isto se vê, por exemplo, na frase final do romance que já foi citada previamente. Sobretudo o relacionamento com Kriska, apesar dos seus momentos violentos, possibilita “conceber” o livro.

#### H. Autoria e paternidade

O termo “conceição”, equivalente ao de “reprodução”, nos remete ao de paternidade. No texto, este é conflitante no planos literário e pessoal. Vários manuscritos do romance como temos visto, são o fruto de autores anônimos. Estes poderiam ser considerados “pais ausentes” como os dos filhos do romance. As conseqüências da ausência dos pais são notáveis. Carlos Rogério Duarte Barreiros cita a linha da babá do Joaquinzinho, filho de Costa e da Vanda, “bebê que se vê refletido no espelho fica com a

fala empatada” (*Budapest* 32), como uma “evidência, agora em linguagem figurada, de que a criança talvez não seja mais do que o *reflexo* da infantilidade das linguagens do pai e da mãe, esvaziadas de significados, esta porque apenas repete, nos meios de comunicação de massas, frases sem sentido; aquela, porque está submetida às demandas de mercado (“A literatura” 11). Lembremos que para este crítico, as relações afetivas do romance são reflexo do mundo comercializado. Isto me parece acertado em alguns dos casos e penso que o Joaquinzinho poderia ser também um duplo dos livros em gestação.

Com um pai ausente, a criança balbucia o que escuta do pai, José Costa, da mesma maneira que os livros incluem palavras soltas em húngaro, como se fossem balbucios do autor. Se na citação acima substituíssemos a palavra “bebê” por “livro” desta forma: “livro que se vê refletido no espelho fica com a fala empatada”; lembraríamos da capa e a contracapa do livro “se olhando” e anunciando a complexidade (“a fala empatada”) do romance em termos de misturas de identidades, tempos, histórias e conflitos. De fato, quando o Costa volta para o Brasil, pensa que revê o Joaquinzinho, já adolescente, mas o filho não o reconhece. Além de diluir a verossimilhança e a noção de temporalidade, aspecto recorrente no romance, essa situação é semelhante à de *O Ginógrafo*, outro “filho” do Costa que também parece “não reconhecê-lo” ou não existir. A relação de Costa com o filho de Kriska, Pisti, é um pouco menos disfuncional mas ele, por sua vez, também é filho de um pai ausente, o Sr..., autor anônimo de *Budapest*. Paternidade e autoria, então, estão ligados no romance, já que, como a narrativa interna *Budapest*, o Pisti ganha um pai, mesmo que não seja o próprio.

## I. Estrangeiridade

O caso deste brasileiro que acaba formando uma família na Hungria nos permite abordar o tema das identidades culturais tão importante nas abordagens performativas. Várias frases que se repetem têm uma importância particular nesse sentido. A frase de Costa “ai estou chegando quase” nas páginas 5 e 66 provoca grandes risos da Kriska e mostra as sutilezas lingüísticas durante o complexo processo de adaptação à cultura alheia. O Costa se defende dizendo que “devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira” (1) e assume uma postura nacionalista:

Naquele dia entrei em sua casa com o propósito de acertar as contas e dar por encerrado aquele curso de merda. Mas antes de partir faria um pronunciamento em língua portuguesa, num português brasileiro e muito chulo, com palavras oxítonas terminadas em ao, e com nomes de árvores indígenas e pratos africanos que a apavorassem, uma linguagem que reduzisse seu húngaro a zero. (67)

Achamos aqui uma típica relação de poder que, embora simpática, pode ser vista em termos de colonizado e colonizador. Ela se mofa dos erros lingüísticos dele e ele, ofendido, usa a sua própria língua, o português, para se defender e afirmar a sua identidade. Na sua defesa, afirma ao mesmo tempo a hibridez e a riqueza do português brasileiro carregado de influências diversas, entre elas as indígenas e as africanas.

Existe um conflito constante entre duas culturas. Costa tenta apagar os vestígios do português para dominar o húngaro mas, frente a autoridade do outro, resgata e sublinha o valor da sua própria língua. O narrador não sobrepõe uma língua à outra mas, como nas suas relações pessoais, expõe a tensão que pressupõe “a conversão” à cultura estrangeira. A introdução de outra língua e cultura, possibilita refletir sobre o processo de formação da identidade do protagonista que termina dividido entre o seu país e a Hungria. Isto reflete a duplicidade de Costa que acaba sendo um estrangeiro tanto no Brasil como

no exterior.

Costa tenta apagar o seu sotaque, sinal da sua estrangeiridade, mas isso é impossível. As marcas da sua própria cultura ficam nos *Tercetos secretos* tanto quanto as do alemão marcam *O Ginógrafo*. Ele experimenta as complexas dualidades de ser e não ser e de pertencer ou não pertencer. Sônia Ramalho de Farias explica:

A questão da estrangeiridade como encenação da diferença atualiza-se em *Budapeste* tanto pela tematização da identidade autoral fraturada – mediante a qual o “eu é um outro” – quanto pela via correlata: a do questionamento da identidade cultural...

... Ao tematizar essa estrangeiridade, o romance de Chico Buarque representa o processo de inserção na cultura do outro não como aculturação, mas como transculturação, tomando aqui o termo no sentido em que foi cunhado por Fernando Ortiz, conforme explicita Roland Walter:

[...] a transculturação em Ortiz não designa uma fusão sintética e dialética dos elementos culturais heterogêneos. O que forma o espaço nação, a identidade e a cultura nacional em Ortiz é uma conceituação transcultural caracterizada por uma tensão entre síntese e simbiose, fusão e coexistência antagônica, uma interação cujos estágios não se pode traçar inteiramente. (“Budapeste: As Fraturas”)

Portanto, o processo de integração à cultura alheia é conflitante e complexo. Em termos culturais, o protagonista não se converte em húngaro mas também não perde por completo as suas origens. Como a maioria dos imigrantes, encarna o deslocamento através da sua identidade cindida entre dois mundos. Explica Ramalho:

Na sociedade globalizada do romance (as marcas dessa globalização disseminam-se por toda a narrativa) o narrador-protagonista é um cidadão geográfico e culturalmente fraturado em constante mobilidade. O seu espaço é um espaço fronteiriço entre dois mundos, duas línguas, duas mulheres, duas cidades. O seu lugar é, portanto, um entrelugar marcado pelo signo da viagem e da desterritorialização. (“Budapeste: As Fraturas”)

Esta interpretação coincide com a de diversos críticos que, usando outros termos, também têm apontado para a noção de identidade rota e em movimento presente no romance. No quarto capítulo desta tese, veremos como as tensões causadas pelo deslocamento e o entrelugar autoral e cultural se abordam de maneira muito mais angustiante nos romances de João Gilberto Noll. Com outro estilo, em *Budapeste* se elaboram questionamentos

pertinentes em torno do processo de (auto)representação e de construção de identidades. Chama atenção que em ambos romances, o amor e a paternidade transformados parecem aliviar um pouco o dilema do deslocamento.

A busca de uma identidade e de um lugar próprios é, então, um processo contínuo como os relacionamentos humanos. Em “Identidade reformulada no espelho da alteridade Chico Buarque: *Budapeste*”, Piroska Felkai analisa como o romance “revela o estado ontológico do sujeito, não como um conjunto de componentes invariáveis, mas, antes de mais, como uma identidade aberta, em construção permanente. O que decorre do facto de sermos determinados pela relação com o Outro, ou seja, transformamos e somos transformados através desta interacção” (1). A identidade é, pois, um estado que não é fixo e que se constrói a partir do que percebemos de nós e do outro e do que outro percebe de nós. No caso de *Budapeste*, a identidade do protagonista se alimenta de duas culturas que interagem de forma conflitante. Estrangeiro no Rio e em Budapeste, o narrador do romance olha para si de dentro e de fora, como pessoa e personagem concebida por uma pessoa alterna. A imagem final do romance exemplifica esta perspectiva quando Costa acaba lendo para Krista a autobiografia de Zsoze Kósta escrita pelo Sr.....

Esta visão dupla que é feita desde o entrelugar do narrador fazem de Costa/Kósta um ser excêntrico. Segundo Felkai, ele seria um

‘ex-cêntrico’- termo introduzido por Linda Hutcheon para designar um Eu que se posiciona na periferia ou até dentro de um sistema, mas possui uma perspectiva exterior (conceito originalmente aplicado para colocar no centro das atenções as perspectivas feministas, homossexuais, pós-coloniais etc.) - a literatura pós-moderna conseguiu criar uma perspetivação em que predomina uma focalização dupla que permite ao sujeito observar-se a si- próprio de um ponto de vista simultaneamente interior e a partir do exterior, estabelecendo a base da sua auto-crítica e do seu auto-conhecimento. (“Identidade”)

No quarto capítulo desta dissertação, fundamentarei a minha análise do romance de João Gilberto Noll a partir dessa noção de excentricidade refletida numa infinidade de formas. José Costa, no entanto, compartilha essa qualidade ao olhar para dentro e para fora simultaneamente, através dos jogos dúplices do romance. Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, esse é o olhar duplo essencial às perspectivas pós-modernas, pós-coloniais e performativas. A tematização da estrangeiridade em *Budapeste* através do deslocamento autoral, pessoal e cultural do narrador reflete o “concept of identity and culture as constructed, relational, and in constant flux, with the porous or contested borders replacing centers as the focus of interest, because it is at these borders that meaning is continually being created and negotiated” (Carlson, *Performance* 206).

#### J. Dualidades da indústria cultural

Para Urariano Mota em “O Chico Buarque de Budapeste”, uma das poucas críticas negativas que li sobre o romance, o livro é falido em vários sentidos como a linguagem, a verossimilhança, a narração, entre outros. Segundo ele, vende por ser de Chico Buarque. Na minha opinião, o que o Mota assinala como defeito é precisamente uma das virtudes da obra porque demonstra uma consciência (auto)crítica por parte do autor. A narrativa põe em questão o que o livro e seu autor mesmo representam, ou seja, se autoquestiona com um duplo olhar, assumindo essa “perspectivação” que acabo de citar. Chico Buarque encarna o que o romance critica. Isto é, a sedução do público e das editoras pelas personagens públicas, pela mídia, pela moda, pela fama e pelo mercado, atitude cega que condiciona e predispõe a apreciação da arte e a produção literária. Afortunadamente, Chico Buarque é um artista com um talento extraordinário e com

múltiplos méritos próprios que, além de ter um público cativo, está comprometido com a qualidade do que cria e com as possibilidades críticas da literatura.

Em “A literatura e a estética literária na era da ‘indústria cultural’: uma leitura de *Budapeste*, de Chico Buarque”, Ilma da Silva Rebello explica:

O escritor, em *Budapeste*, elege como tema central a *persona* do *ghost writer*. O protagonista, escritor por encomenda, demonstra no trabalho literário de *O ginógrafo* a problemática dos rituais de consumo e o espaço concedido pela mídia aos lançamentos de livros de personalidades. Assim, José Costa, ao escrever por outros, apresenta as condições de produção e recepção giradas em torno da “indústria cultural” com a marcante aceitabilidade das biografias. Além disso, desencadeia um engenhoso questionamento sobre realidade e aparência, verdade e impostura, irrelevância e transcendência dentro de uma cultura consumista, onde todos buscam a glória e a fama a qualquer preço.

O romance possibilita expor preocupações em relação ao processo de criação e críticas em torno das exigências do mercado editorial. Isto último é principalmente verbalizado através da personagem do sócio de Costa, Álvaro, que é uma espécie de editor e um duplo antagonista que, como o autor, exerce um controle sobre escrita. Diz o Costa: “Passei a criar autobiografias, no que Álvaro me apoiou, afirmando tratar-se de mercadoria com farta demanda reprimida” (25). Queixa-se em outro momento: “me parecia até ofensivo que esperassem de mim a produção de best-sellers em série” (104).

O Álvaro controla as decisões artísticas de Costa antepondo os próprios interesses econômicos. O seu discurso integra todos os conceitos-chaves do mercado e da globalização como o demonstra a citação seguinte que Costa faz do Álvaro: “O romance autobiográfico do alemão seria mais um livreco na minha gaveta, não fosse o Álvaro se investir em seu agente literário e desenvolver uma estratégia de marketing que otimizasse o produto, ele falou essas palavras” (89). Mas as exigências do editor são impostas também pela superficialidade do público, afetado pelo próprio mercado. O Costa descreve



os leitores comprando *O Ginógrafo* e ignorando que ele o escreveu anonimamente para o alemão:

Além de expostos de longo a longo na vitrine, havia uma pilha deles no balcão. As pessoas entravam, passavam a mão um exemplar e se acertavam no caixa, quando não iam diretamente ao caixa como quem compra cigarros: me vê um Ginógrafo. Outros se chegavam, davam uma olhada nas estantes, apuravam o preço dos importados, bordejavam a bancada com os lançamentos recentes, acabavam topando a pilha sobre o balcão; está saindo à beça, dizia o livreiro, ou, até o Natal bate os cem mil, e essa espécie de recomendação era tiro e queda, mais um Ginógrafo embrulhado para presente. (93)

Essa passagem aborda a situação do livro e do escritor brasileiro, assunto que tem sido discutido por vários críticos do país como mencionei no primeiro capítulo deste trabalho. A partir dos anos 60, com o livro tendo se tornado mercadoria, começam a se impor a moda e os best-sellers principalmente importados, prevalecendo o conceito de quantidade sobre o de qualidade.

Segundo Andréia Penha Delmaschio no seu artigo sobre Chico Buarque”,

O trabalho do escritor anônimo o leva assim à vivência vertiginosa do entre-lugar autoria-anonimato. Mais que um simples mau caráter que produz textos para vender, José Costa é a encarnação monstruosa dos diversos elementos envolvidos hoje no *mercado editorial*, expressão que já traz em si uma contradição sutil, diluída pelo uso, na relação por vezes perversa de mútua dependência entre a produção literária e o destino final do objeto livro. (“Chico Buarque” 2)

A força do mercado, como apontava Carlos Rogério Duarte, predomina nos critérios do público e do editor do romance. Perante esta realidade, o escritor enfrenta sérios desafios literários, pessoais, culturais e econômicos se deseja ser fiel a si mesmo e a essência crítica da sua profissão indo por cima das considerações de venda. Não é deixar de promover e vender a sua obra mas que esses não sejam os únicos fins da sua escrita.

Além das imposições mercadológicas, outras preocupações do escritor também são trazidas por Costa como a parálise criativa e a busca de uma identidade e um estilo próprios. Além dos seus duplos, José Costa enfrenta os “terceiros” que são os jovens

redatores contratados pelo Álvaro para imitar seu estilo e apropriar-se do seu trabalho. O efeito de antecipação experimentado pelo leitor, ao qual nos referimos no início deste capítulo, é vivenciado numa outra forma pelo próprio protagonista. Em vários momentos metaficcionalis, as palavras de Costa são preditas por terceiros ou pelo público. Na página 24, ele descobre que um dos jovens redatores contratados por seu sócio, Álvaro, tem plagiado seu estilo:

Então tentei as palavras mais inesperadas, neologismos, arcaísmos, um puta que o pariu sem mais nem menos, metáforas geniais que me ocorriam de improviso, e o que mais eu concebesse já se achava ali impresso sob as minhas mãos. Era aflitivo, era como ter um interlocutor que não parasse de tirar palavras da minha boca, era uma agonia. Era ter um plagiário que me antecedesse, ter um espião dentro do crânio, um vazamento da imaginação.

Nesse parlamento, Costa poderia estar se referindo ao redator, a Chico Buarque ou ao leitor, ou seja, a um outro ser que se apropria do seu discurso. No final do livro, repetindo uma frase e uma sensação semelhantes, lhe acontece novamente:

Meus passos se tornavam vagarosos, eu ia aonde me conduziam, eu já sabia o que me esperava, era como se meu livro continuasse a ser escrito. Em palestras, ainda tentava falar de improviso, tinha um ou outro lampejo de espírito, mas meus leitores já os conheciam todos. Eu ideava palavras estrambóticas, frases de trás para diante, um puta que o pariu sem mais nem menos, mas nem bem abria a boca, e na platéia algum exibicionista se me antecipava. (171)

Estas passagens auto referenciais questionam os princípios de autoria e originalidade numa sociedade globalizada onde tudo pareceria ter sido dito e feito. Como confirma Carlos Rogério Duarte Barreiros, “É característica marcante da produção em massas o fato de todas as mercadorias produzidas em série serem idênticas; é notável, também, que os produtos da indústria cultural, embora tenham roupagens diversas, também acabem por ser todos idênticos “ (“A literatura”). Além de refletir sobre a influência do mundo consumista na produção literária e sobre as questões que o escritor tem que reformular

perante essa realidade, a possibilidade de reproduzir ou copiar um estilo põe em questão o caráter insubstituível e endeusado do artista.

Na sua tese sobre Chico Buarque, Andréia Penha Delmaschio, chama a atenção para o assunto da cópia, evidenciado no livro pela duplicação e multiplicação infinita de textos, autores e terceiros:

A assunção do plágio ao *status* de modelo ou de ‘novo original’ recoloca a problemática entre original e cópia, que envolve ainda os conceitos de versão, interpretação, reescritura, crítica, exegese, adaptação, imitação, falsificação e plágio, servindo de base a diferentes teorias da tradução, de Benjamin a Borges, especialmente àquela segundo a qual todo texto, ainda que plágio ou tradução, é um texto único, iniciador de uma nova cadeia e imprevisível em suas possibilidades intrínsecas de desdobramento. (“A máquina” 182)

Com esta idéia teria concordado o escritor José Saramago que, usando a imagem dos universos paralelos em *Budapeste*, também se referiu aos plagiários:

Ora, supondo que realmente existam esses tais universos paralelos, será lógico e creio que inevitável ter de admitir igualmente a existência de literaturas paralelas, de escritores paralelos, de livros paralelos. Um espírito sarcástico não deixaria de recordar-nos que não se necessita ir tão longe para encontrar escritores paralelos, mais conhecidos por plagiários, os quais, no entanto, nunca chegam a ser plagiários de todo porque alguma coisa da lavra própria se sentem na obrigação de pôr na obra que assinarão com o seu nome. (“Chico Buarque”)

Se bem no romance os terceiros são equivalentes a operários de uma fábrica onde os produtos são reproduzíveis, o texto também expõe que a originalidade e a identidade única de uma obra são relativas já que em toda cópia ou tradução há uma contribuição e uma diferença.

#### L. O mal-estar da negação

O dilema entre original e cópia, nos transporta de volta ao assunto dos paradoxos da autoria e do anonimato. Há no romance várias alusões por parte do narrador à sensação de náusea que nos faz lembrar dos existencialistas franceses. É o que José Costa sente depois de ter se esvaziado em (auto)elogios num dos encontros de autores anônimos: “Ao

ver a sala vazia e o elevador lotado, subi de um fôlego sete lances de escada; eu estava leve, eu estava magro, lá em cima me veio a sensação de ter ficado oco. A náusea que senti ao entrar no quarto me acompanharia ainda longo tempo” (21). Isto é provocado novamente, talvez pelo cheiro da colônia do Álvaro quando o leva no seu carro a uma reunião com Kaspar Krabbe. Costa lembra da amizade com o Álvaro desde que eram estudantes e este lhe pede que “não abra mão do anonimato” de *O Ginógrafo*: “E agora, mesmo um tanto nauseado, eu me sentia confortável no seu carro, atender ao seu pedido tinha um sabor nostálgico” (90-91). Finalmente, após um último encontro de escritores anônimos, desta vez em Budapeste, onde o Sr..., Mr.... Hungary, lhe “rouba” a autoria dos *Tercetos Secretos*, José Costa diz: “entrei no quarto com ânsias, fui à privada, enfiei o dedo na garganta, mas eu não jantara, não tinha o que vomitar” (146).

A sensação de náusea é provocada cada vez pela tensão entre autoria e anonimato, ou seja, pela impossibilidade de assumir publicamente seu compromisso literário. Durante toda a narração isso lhe provoca uma mistura de prazer e incômodo. A negação da identidade (autoral, pessoal, cultural) é um processo traumático em contraste com a sua afirmação que dá rumo e sentido à vida (do escritor, do indivíduo, do país). Por outro lado, a possibilidade de se (auto)definir numa sociedade comercializada onde a fama é arbitrária e os valores literários são manipulados pelo mercado e pela mídia também não é fácil de se lograr. Acredito que a náusea transmite a indisposição e a negação com respeito a esses assuntos.

Vários críticos têm aludido ao mal-estar causado pelos conflitos identitários. Anna Veronica Mautner, por exemplo, aponta para “a estranheza do homem sem face, sem emprego ou bens de raiz, vai nos transmitindo o mal-estar insuportável do anonimato, do

desenraizado, que não conhece outra maneira de existir fora da compulsão de viver sem aparecer” (“Resenha”). Andréia Penha Delmaschio, pergunta “E para onde sinaliza o mal-estar que sentimos quando, em ocasião corriqueira, nos trocam o nome? (“A máquina” 188). Ilma da Silva Rebello diz que “Não parece descabido dizer que o *ghost writer* José Costa traduz um mal-estar diante do nome, da linguagem e do mundo, que se estende do escritor ao personagem. O mesmo mal-estar que tem incomodado os escritores diante da lógica da indústria cultural” (“A literatura”). Numa entrevista a Chico Buarque, ante a pergunta “Como se sente quando termina um trabalho? Alívio, frustração, euforia, dor de barriga?”, o escritor respondeu, “Vazio” (Machado “A dupla”). Além do sentimento chamado de “*post partum*”, é como se o desprendimento e a futura publicação da obra que afirma a identidade do escritor provocasse esse vazio. Paradoxalmente, tanto o anonimato como a autoria podem provocar vazio e náuseas no escritor ao antever as difíceis realidades que terá enfrentar com seu livro.

Por outro lado, o crítico José Miguel Wisnick brinca com os paradoxos da negação em “O autor do livro (não) sou eu”. Diz sobre José Costa que sendo “Zé-ninguém e gênio pelas costas, saboreia o sucesso dos seus textos publicados sob o nome de outrem com o prazer e o ciúme avesso de se sentir a um só tempo autor e outro,...”. Além disso, Wisnick faz uma referência intertextual que coloca o romance no âmbito da literatura dúplice e metaficcional que tento destacar:

*Budapeste* faz lembrar ‘Lejana’, conto de Julio Cortázar em que se intui também a capital da Hungria como a cidade dúplice, mesma e outra, formada pelas cidades siamesas, Buda e Pest, divididas pelo Danúbio em ípsilon, unidas pela ponte sobre a qual uma mulher da burguesia argentina se encontra, se abraça e se perde na mendiga húngara que é seu avesso e ela mesma.

O crítico Carlos Rogério Duarte Barreiros, através de uma interessante análise sobre a simbologia do “sete” no texto, aponta para a presença recorrente da negação como representativa desse vazio. Número ímpar com duas partes iguais e um centro oco, o jogo com o sete, segundo ele, reflete a afirmação por via da negação causada pelo processo de reificação resultante das imposições do mercado. Explica:

*Sete lances de escada, como os sete capítulos e os sete estagiários, no livro que será lido por Kósta para Kriska, ao final do romance, em que a afirmação da não-autoria do texto é que demarcará a identidade do narrador. Trata-se, como veremos, de uma identidade pela negação, de que só resta o vazio, o oco, a repetição imperfeita – por isso a repetição do mesmo período, com pequenas alterações, no trecho final de O Ginógrafo e de Budapeste; ou ainda, da capa na contracapa de letras invertidas, com as pequenas diferenças que já observamos. (“A literatura” 10).*

Duarte também exemplifica a sua proposta catalogando *O Ginógrafo* como um “não-livro”. Quando Costa volta para o Rio e não o encontra nas livrarias,

*O Ginógrafo dá lugar a O Naufrágio, títulos díspares no conteúdo, mas quase anagramas um do outro – falta ao primeiro a letra u do segundo, abandonando, mais uma vez, a obra e a identidade de Kósta ao vazio, porque lhe resta uma lacuna. Seu livro mais célebre desapareceu dos arquivos e se oblitera na letra minúscula da última frase do fragmento acima, em que a obra acaba por tornar-se não-obra. (“A literatura” 12)*

Segundo este crítico, uma série de exemplos mostram a contínua presença de “o não-nome”, “o não-lugar”, “o não sujeito”, “a não obra”, “a não-cidade”, “o não-tempo” e assim por diante, até “o vazio ou oco do ponto zero da própria obra, em cujo capítulo central dos sete que a compõem está o nada, a afirmação pela negação – ‘Naquele instante oco, com uma voz que não era a minha, lhe comuniquei: o autor do livro sou eu’, ...” (“Literatura” 13). Com essa frase, Costa afirma a sua autoria negando seu anonimato perante a Vanda. Isto se repete de forma invertida quase no final da narrativa quando fala sobre a autobiografia de Zsoze Kósta com a Kriska: “O autor do meu livro não sou eu” (170). No primeiro exemplo nega seu anonimato e, no segundo, a autoria. Porém, em

ambos a negação serve para afirmar o que realmente (não) é: ele mesmo e um outro ou seja um a(u)tor.

L. Finale: um especta(u)tor de dois gumes

No romance há numerosas alusões e passagens relativas ao mundo do espetáculo. O texto se converte numa cena cinematográfica, por exemplo, durante a aventura de Costa junto ao cigano romeno e a lourinha. Diversas frases ditas pelas personagens ou pelo narrador meio adormecido semeiam a dúvida sobre a verossimilhança do que está acontecendo: “Sinto asco do teu espetáculo grotesco”, “Foi quando comecei a duvidar de que aquele jogo fosse a valer porque, a não ser no cinema, ninguém avança de peito aberto contra uma arma carregada” ou “dessa feita o tempo era meu, eu me encontrava numa condição de artista” (53-54). Literatura e cinema se fundem performática e metaficcionalmente também na cena do documentário com Kocsis Ferenc. Nela o narrador critica parodicamente e com humor que um “acontecimento cultural desta envergadura se transforme em rega-bofe para privilegiados” (138) e vai enfrentar o falso autor dos *Tercetos Secretos* que ele escreveu. Assim, Costa penetra a filmagem diluindo as fronteiras entre ambas disciplinas artísticas e evidenciando que tudo é uma grande representação.

Aliás, José Costa/Zsoze Kósta é comparável a um diretor de cena com uma multiplicidade de funções. Este narrador ou “diretor de cena” situado fora do palco controla o fio do espetáculo por ser a voz principal do romance. Mas ele, por sua vez, é controlado por outros “diretores de cena” que o transformam em ator. Nos bastidores, este a(u)tor anônimo observa e intervém no seu cenário com a sua dupla consciência de ser

pessoa e personagem. Durante esse “espetáculo” em que o narrador (des)articula a linearidade e a verossimilhança do texto, é “observado” por um “público”, o leitor, que é interpelado indiretamente e convidado a suspeitar do seu discurso. Também é “observado” pelo autor real do romance que, através do seu protagonista escritor, manifesta suas próprias inquietações. Como discutimos anteriormente, um narrador deste tipo permite refletir sobre o universo literário (auto)criticamente já que se trata do próprio mundo do autor. Permite, como vimos, brincar com noções de autoria, criticar o ego e a falsa modéstia do escritor frustrado, questionar a arbitrariedade da fama e os critérios do mercado e parodiar gêneros literários como a poesia dos *Tercetos Secretos* e a autobiografia. Além disso possibilita a exploração de processos autoritários de representação de si e do outro.

Resumindo, tentei demonstrar que o romance de Chico Buarque lança diversos olhares através de múltiplas formas de duplicidade incorporadas e transformadas no romance. Os recursos auto referenciais e metaficcionais performativos permitem repensar em numerosos assuntos literários. Com tudo e seu humor, o texto reflete realidades preocupantes em torno da situação da literatura e do papel do escritor. Através do seu olhar e das suas posturas, o autor não se distancia do tema político mas o aborda de forma diferente já que a penetração no microcosmo da literatura, lhe permite refletir sobre as lutas e tensões do macrocosmo social. A identidade autoral, pessoal e cultural é, assim, revista desde uma ótica literária que responde crítica e ativamente às exigências do mundo espetacular comercializado.

Para finalizar, gostaria de me apropriar do termo “espectador” do dramaturgo Augusto Boal. Sugiro a transformação do conceito em “especta(u)tor” para descrever a



função do escritor que acredito surge deste romance. Refiro-me a um autor que escreve a sua obra e a olha distanciado nos bastidores como espectador mas que entra na representação como ator por meio de seus duplos diferenciados. Através de José Costa, narrador e escritor anônimo, e dos outros escritores escondidos no texto, a figura do autor se faz presente na narrativa. Desmistificando a sua própria autoridade, o autor adquire um papel dramático na obra. A multiplicação de autores e a diversidade de funções por eles assumidas, dilui os limites entre realidade e ficção e entre pessoas e personagens. Podemos assumir que, ao ter um papel ativo no texto ficcional, o escritor “ensaia” e reinventa diversas situações e posturas da vida real. Por sua parte, o público leitor que é interpelado pela narrativa também reconhece seus duplos ficcionais e se converte em co-criador de possíveis significados para o texto. Da mesma maneira que Chico Buarque observa, de dentro e de fora a partir de uma abordagem dúplice e performática, o leitor se sente convidado a desenvolver uma “ótica de dois gumes” para decifrar os códigos literários e sociais do romance.

### CAPÍTULO III

#### Em cena: performance e teatralidade em *Um crime delicado* de Sérgio Sant'Anna

Na verdade, lá como aqui – na obra de Brancatti e neste relato encontra-se o absurdo, a loucura, da arte, essa tentativa ansiosa, desesperada e às vezes vã, que nos alucina, de, à parte de toda a vaidade, registrarmos, no breve tempo em que estamos na vida, nossa passagem por ela, em momentos em que realmente estivemos vivos e merecem ser perpetuados.

Sérgio Sant'Anna<sup>4</sup>

#### A. Preâmbulo: comentários iniciais

É impossível falar sobre a obra de Sérgio Sant'Anna sem mencionar a experimentação literária deste reconhecido escritor carioca e o seu interesse evidente pelos processos de representação e percepção da arte. É igualmente difícil deixar de aludir ao seu estilo lúcido e à sua elaboração de uma (meta)linguagem que, impregnada de ironia, humor e teatralidade, questiona os limites entre a prosa a poesia, a crítica, a ensaística e a dramaturgia. Simultaneamente, dialoga parodicamente com a tradição literária precedente assim como com o seu momento presente. Sem deixar de ser ficção e narrativa mas diluindo as barreiras entre gêneros e disciplinas artísticas, a obra de Sant'Anna revela um caráter híbrido e põe em xeque parâmetros literários tradicionais para estimular a participação interpretativa do leitor.

Situado na urbe brasileira contemporânea, este escritor pode (re)criar as imagens mais abstratas assim como as mais concretas; pode inventar as situações mais engraçadas

---

<sup>4</sup> As palavras são do narrador Antônio Martins na página 132 de *Um crime delicado*.

ou as mais escuras; pode descrever cenas sugestivamente sensuais ou abertamente sexuais; pode usar palavras rebuscadas tanto como descaradas; pode penetrar o mundo social externo e a psicologia interna; pode incorporar e reinventar o cotidiano assim como o inimaginável. Desde 1969, quando estreou oficialmente como escritor com o seu primeiro livro de contos *Os sobreviventes*, Sérgio Sant'Anna tem experimentado com quase todos os gêneros literários publicando romances, contos, poemas, obras de teatro, artigos jornalísticos, resenhas e ensaios. Sua vasta obra é tão interessante como diversa gerando perguntas em torno da arte e da autoridade, do fazer literário e do escritor na sociedade atual.

Nos seus primeiros livros, destacam-se múltiplos aspectos que têm permanecido ao longo da sua obra. Um deles é a presença de mecanismos metaficcionalis performativos. Principalmente, são notáveis a tematização da arte mesma e a presença da teatralidade através de, entre outros aspectos, recursos dramáticos e a intromissão aberta do autor, narrador e/ou personagem para comentar sobre a construção e a possível recepção da obra artística, e sobre diversas preocupações (extra)literárias do escritor. Como no caso de Chico Buarque, a auto referencialidade e a duplicidade permeiam o trabalho de Sérgio Sant'Anna. Porém, se compararmos os dois autores, seu uso por Sant'Anna é muito mais marcado, recorrente e explícito. Nele, a metalinguagem é integrada, não só como instrumento para discutir assuntos variados, mas como parte essencial do seu estilo. Questionar o processo de representação é a sua forma de representar.

Na entrevista “Escritor à vista” feita por Alberto Brandão Santos, um dos principais especialistas na obra do autor, Sant'Anna expõe:

Quanto à metalinguagem, uma palavra que está mais gasta do que vanguarda, ela surgiu na minha obra naturalmente. E devo me defender que não se trata de nenhum exercício ficcional premeditado, e muito menos exercício teórico. Penso que sempre foi mais um gosto, talvez um vício, de colocar em cena a própria arte, incluindo a literatura. E também tudo ocorre de forma espontânea. (*Um olho* 119)

E é esse o tom descontraído de Sérgio Sant’Anna. Segundo ele, “Quanto ao escritor como mistificador, surge, de fato, o tempo todo em minha obra e é uma forma de brincar, jogar, com a literatura e comigo mesmo, como autor. Destruir a seriedade de ambos” (Brandão Santos, *Um olho* 112). Com esse olhar brincalhão e malicioso consegue ativar o nosso já que o leitor é uma das personagens principais da sua narrativa. Nas palavras do escritor, “nessa mistificação, ha outra brincadeira: a de jogar armadilhas para o leitor” (Brandão Santos, *Um olho* 112-113).

O romance *Um crime delicado* (*Crime*), publicado em 1997, não é uma exceção ao que acabo de mencionar. Título, forma e conteúdo, revelam algumas das tendências recorrentes de Sant’Anna e a sua constante experimentação literária. Com um enredo que agarra o leitor, em *Crime* estão presentes diversos aspectos da arte performática como a auto referência e várias outras formas de duplicidade que servem para comentar sobre diversos temas de atualidade ligados a arte, representação, percepção, poder e sociedade. Ao mesmo tempo, arte e crítica se misturam magistralmente neste livro onde o teatro ocupa um espaço crucial por causa da profissão do narrador.

Neste capítulo, utilizarei alguns dos recursos das teorias performativas, pós-modernas e pós-coloniais que esbocei na primeira parte desta tese para analisar, sobretudo, a questão da representação em *Crime* através de uma abordagem teatral. Desta forma, tentarei identificar reflexões sócio-culturais em torno da função do leitor, do escritor e da literatura no contexto brasileiro. Veremos como se manifestam múltiplas

estratégias performativas, o espelhamento diferenciado e a duplicidade analisando as características da voz narrativa; o questionamento de conceitos como subjetividade, verdade e realidade; os usos do humor, da ironia e da paródia; a integração de outras disciplinas como o teatro e a crítica literária; o diálogo intertextual; e a relação entre violência, sexualidade, palavra, poder e resistência.

#### B. Sinais exteriores: a capa e a contracapa

Como na minha análise sobre *Budapeste* de Chico Buarque, começarei examinando o aspecto exterior do livro já que a escolha do título e as sutilezas imagísticas contidas na capa e a contracapa de *Crime* são muito reveladoras em relação à metalinguagem. De partida, vários elementos chamam a atenção e múltiplas perguntas se formulam na mente do leitor. Como pode ser delicado um crime? Será pelo objeto do crime, pelo método do seu autor, pela natureza do criminoso, pelo resultado ou pela interpretação do ato? Será delicado pela sua suavidade ou pela sua complicação? O paradoxo do título e a relatividade das hipóteses preliminares se instauram de imediato. Sabemos que para responder a essas perguntas precisaremos da nossa razão (Qual foi crime?) e da nossa subjetividade (Foi delicado?).

O título, então, consegue despertar a nossa curiosidade sobre o que implica a delicadeza de um crime ou a sutileza de uma agressão. Segundo a crítica Raquel Illescas Bueno em “A perversão medida”, “a resposta possível, no contexto do romance, é que a própria linguagem, considerada muito além de sua função instrumental, é capaz de instaurar e dimensionar, não a perversão, em si, mas o espaço em que ela opera.” Tentarei responder a esta interrogação durante a minha análise. Para isso, voltemos ao título.

Impresso de maneira “pouco delicada” na capa do livro, o título *Um crime delicado* é quase um sinal de “PARE” branco e vermelho. Neste caso é octogonal retangular e está inscrito na parte superior direita de uma capa demarcada por uma moldura de quadro. É quase um aviso no nosso trânsito visual pela imagem da capa, esta sim, muito delicada. É uma reprodução do óleo *Pigmaleão e Galatéia* do pintor acadêmico francês do século 19 Jean-Léon Gérôme. Isto é, a versão de costas da pintura de Gérôme porque há uma que mostra o nu frontal de Galatéia com Pigmaleão a abraçando.

Na mitologia grega, Pigmaleão foi um escultor misógino e solteiro que se apaixonou pela escultura de Galatéia, obra de arte que ele mesmo criou. Sob pedido de Pigmaleão, a estátua foi trazida à vida por Afrodite. Assim, Pigmaleão e Galatéia casaram e tiveram filhos. Porém, a capa do romance é diferente da pintura original de Gérôme pelo que é refletido no que imaginamos ser um pequeno espelho atrás da imagem principal. No livro, observa-se o quadro *As meninas* pintado pelo espanhol Diego Velázquez em 1656. Aliás, na contracapa do romance de Sant’Anna, há uma inversão de imagens. *As meninas* ocupa o primeiro plano enquanto que a pintura de Jean-Léon Gérôme está contida no espelho do fundo, no lugar dos reis do original de Velázquez.

Na capa e na contracapa do romance ocorre o que Rodrigo de Lima Bento Mesquita chama de “fundo sem fundo” no seu trabalho intitulado “Sob o signo da ambigüidade e da desorientação: o romance *Um crime delicado*, de Sérgio Sant’Anna, e o hotel *Westin Bonaventure*, de John Portman”:

*Um crime delicado* leva ao ápice a estética da desorientação típica da cultura pós-moderna com toda a sua crise de valores e ilusionismos, como o efeito de fundo sem fundo estampado logo na capa e contra-capas do livro, em que dois quadros, *Pigmaleão e Galatéia*, de Jean-Léon Gérôme, e *As meninas*, de Velázquez, tanto pelo romantismo artístico daquele, como pelo jogo metacrítico de

olhares deste, alternam posições um dentro do outro, efeito semelhante ao sem fundo do apartamento de Inês e ao fundo falso da obra de Vitório.

Ao longo desta análise, veremos como esse jogo de espelhos se manifesta de várias formas no romance. Por enquanto, basta dizer que, ao igual que no caso de *Budapeste* de Chico Buarque, a forma exterior da capa e da contracapa de *Crime* antecipa o caráter (auto)referencial do texto.

Primeiro, cria um efeito de encenação teatral através da integração de outras artes e do jogo com a perspectiva visual. Segundo, abre o diálogo intertextual, neste caso, com a lenda de amor de Pigmaleão e Galatéia, considerada uma das mais inverossímeis e estranhas da mitologia clássica. Isto semeia a desconfiança no leitor em torno da veracidade do que lhe será contado. Descobrirá com a leitura que algumas personagens do romance, ao igual que Pigmaleão, se apaixonam pelas suas obras de arte mas que, tão inverossímil pode ser o que é narrado quanto a lenda à qual se alude na capa. Através da ironia e da paródia, sempre usadas por Sérgio Sant'Anna, o autor brincarà no texto com o romantismo tradicional que está presente na pintura mencionada. *Crime* revelará que nem a modelo, nem os relacionamentos, nem a linguagem com que são narrados são românticos como no caso de Galatéia e Pigmaleão.

Por outro lado, a pintura *As meninas* se distingue pelo jogo de (meta)olhares que contem. Velázquez mesmo se inclui na obra pintando e olhando para um observador desconhecido que está fora da cena. No espelho do fundo do quadro original de Velázquez, como mencionei, projetam-se os reis que não são diretamente visíveis pelo espectador. Uma das possibilidades que os especialistas consideram ao interpretar esta pintura é que o espelho reflete as figuras que a personagem de Velázquez está pintando na tela que se encontra de costas para o observador. Isto é, os reis. Seria para eles que o

pintor estaria dirigindo seu olhar. Como veremos, o jogo de olhares deste quadro, para dentro e para fora e de dentro e de fora, é similar a uma das práticas metaficcionais performativas usadas por Sérgio Sant’Anna em *Crime* e na sua obra literária toda.

A capa e a contracapa, assim como o texto, refletem quadros dentro de quadros, espelhos dentro de espelhos, cenas dentro de cenas, imagens infinitas. No entanto, como o espelho da pintura de Velázquez, os do texto poderão ou não refletir os modelos ou aquilo que acreditamos ver. Tudo é questão de percepção. Como os espelhos da capa e da contracapa, as visões do narrador refletidas no texto poderão ser diferentes das “reais” do autor. Da mesma maneira, as percepções do leitor poderão diferir das do narrador e não ser objetivas. Estamos nos referindo, pois, a espelhos e reflexos diferenciados como acontece em *Budapeste*, percepções possíveis mas não absolutas; talvez, inclusive, ilusórias e, nesse sentido, teatrais. São duplos aparentes mas não iguais porque a realidade é impossível de representar exatamente como é. De fato, os conceitos mesmos de realidade e representação são subjetivos. As teorias pós-modernas nos dizem que vivemos no mundo do simulacro onde ambos se misturam. Ao aludir as infinitas possibilidades de percepção da arte e abrir o caminho para as perspectivas ilimitadas do texto com as suas diferenças sutis e apenas perceptíveis, as imagens da capa e a contracapa nos transportam de volta aos nossos questionamentos sobre título do romance. Será que o poder da (nossa) percepção (da obra de arte) possibilita identificar, viabilizar ou evitar crimes delicados?

*Crime* é uma história narrada na primeira pessoa por seu protagonista, Antônio Martins. Crítico de teatro, ele se interessa por Inês Brancatti, mulher manca que serve de modelo ao pintor Vitorio Brancatti. Após vários encontros com Inês, ela acusa Martins de estuprá-la. Absolvido por falta de evidência, fica nas mãos do leitor decidir se o narrador



era culpado; se houve estupro, se foi um ato consensual ou se ele foi vítima de uma armadilha performativa do pintor. O que dificulta o nosso veredicto é que a versão de Martins, ambivalente e pouco confiável, é a única do romance. O mais importante será, pois, observar como tudo é contado. Especial relevância terá igualmente o que se narra ao redor do enredo principal já que Martins exprime a sua filosofia sobre arte e crítica ao redigir as suas resenhas sobre os espetáculos teatrais aos que assiste. Além disso, compartilha a suas idéias sobre mulheres, relacionamentos, a classe artística carioca e outros assuntos pessoais e sociais.

O romance é, pois, um depoimento individual dividido em três capítulos identificados com os números 1, 2 e 3. No primeiro, Martins narra os encontros iniciais e o começo da sua obsessão com Inês. Conhecemos alguns rasgos da sua personalidade e as suas primeiras divagações com respeito ao estupro. No segundo, Martins descreve os momentos de intimidade com Inês. Surge nesta parte a acusação em contra dele. No terceiro, o narrador conta a sua versão sobre o que aconteceu no processo judicial. Estes três capítulos se subdividem em múltiplas partes curtas que, como disse, abordam diversos assuntos protagonizados pela performance intelectual do narrador.

#### C. (Meta)olhares diversos: espelhos e percepção

Como se anuncia no exterior do livro, as alusões ao olhar e os jogos de espelhos abundam, desde a primeira até a última página. O uso de mecanismos performativos dúplices e metaficcionalis para problematizar o conflito principal e, por meio deste, noções de representação e percepção é fundamental neste romance assim como na obra

completa de Sérgio Sant'Anna. Isto é confirmado pela crítica Regina Dalcastagnè em “O outro lado do espelho: o simulacro na ficção de Sérgio Sant'Anna” :

Espelho partido, trincado ou estilhaçado... Estas são algumas das muitas metáforas aplicadas à ficção de Sérgio Sant'Anna, autor sempre enfaticamente saudado pela crítica como caudatário de uma linhagem moderna de ficcionalistas que incorporam à escrita a exposição de suas articulações problemáticas com a realidade, trabalhando em vários planos, numa arquitetura narrativa que subverte a *mimesis* tradicional. (*Despropósitos* 101).

A tematização deste autor de noções relativas a representação e percepção tem sido apontada por vários críticos. O trabalho mais completo e criativo que tenho lido a este respeito é o livro de Alberto Brandão Santos intitulado *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. O foco da sua análise é justamente a função crítica do olhar na obra do escritor, tomando como ponto de partida e como metáfora o olho de vidro. Segundo Brandão Santos, a narrativa do autor está

intensamente marcada por referências imagéticas. Seus textos demonstram um forte desejo de visualidade, cujo exemplo mais explícito é o flerte com o teatro, a fotografia, as artes plásticas, a televisão e o cinema... O processo de substituição do olhar natural pelo artificial e a discussão sobre suas distinções e limites, implicando uma reflexão sobre a própria noção de percepção, estão notavelmente presentes nos textos de Sérgio Sant'Anna (17 - 18).

Brandão Santos divide seu trabalho em quatro partes principais segundo a perspectiva do olhar. A primeira, “O olho de vidro”, aborda o olhar do narrador (testemunha que pode estar dentro e/ou fora da cena), o do observador hipotético (que não é necessariamente o leitor real mas um possível espectador) e o do leitor. A segunda é “Olhar olhado”, imagem que “resulta do desejo, por parte daquele que olha, de ser testemunhado na sua ação de olhar” (*Um olho* 43). Nesta parte, discute os metaolhares e a metalinguagem de Sant'Anna. A terceira parte alude ao “O olhar impossível” para analisar a forma como o autor expõe as limitações da escrita discutindo “potencialidades e deficiências da literatura, inclusive tentando aproximá-la de outros meios” (60). Por

último, “O objeto do olhar”, discute as dificuldades expostas pelo escritor para representar a realidade (social, política, literária): “A narrativa de Sérgio Sant’Anna, chamando a atenção para as insuficiências do olho-escrita e de todo olho-linguagem, coloca em foco o processo de formação/deformação provocado pelo olhar na sua interação com o objeto” (*Um olho* 77). As perspectivas de Brandão Santos são sumamente pertinentes para a minha abordagem. Como mencionei, a alusão proposital ao olhar, aos jogos de espelhos e às artes performativas e visuais, são essenciais em *Crime*, uma narrativa baseada na visão pessoal do seu narrador/protagonista. Farei algumas referências a Brandão Santos com exemplos específicos durante esta análise.

Começemos com esta passagem das primeiras duas páginas do romance. O sublinhado é meu:

A menos que se especule com a idéia de que no primeiro olhar já está contido tudo... Nunca fui homem de olhares... Mas as paredes e colunas do Café são espelhadas. E foi através desses espelhos, que refletem uns aos outros, que minha observação se deu, bastante discreta e oblíqua. E em dois ou três momentos, levantando os olhos mais abruptamente de meu cálice, pude jurar que estava sendo observado, com a mesma obliquidade com aqueles olhos negros...  
...Como se percebesse que eu os observava, lançou um olhar firme... saiu sem olhar para trás.  
(*Crime* 9 – 11)

Assim como nessas linhas, a narrativa toda se fundamenta nas múltiplas possibilidades da percepção mas nem sempre de forma tão evidente embora se destaque o uso de verbos e palavras como olhar, observar, fixar, visão, visualizar, contemplar, cego, vislumbrar, clarividência, perspectiva, espionar ou voyeurístico. Lembremos que, tanto as resenhas do narrador sobre as peças de teatro que ele vai ver como a maneira de ele conceber a sua relação com Inês, estão fundamentadas no seu “olhar” individual.

*Crime* é uma narrativa na qual constantemente contrastam o objeto com a imagem que se tem dele, o “real” com o representado, o “verdadeiro” com o percebido, o objetivo

com o subjetivo, a obra e a crítica. Segundo Marcelo Fonseca Alves na sua dissertação “A crítica como autoria”, “A trama desenvolve-se mediada sempre, internamente, por um jogo de espelhos, desde a auto-denúncia de suas próprias estratégias narrativas e de sua intencionalidade, passando pelo modo como os personagens se entreolham, até a relação mais complexa, com implicações conceituais graves, entre crítico, obra de arte, artista e obra crítica” (7). Como veremos a continuação, a ênfase no olhar, ou melhor, na percepção transmitida pela palavra escrita permeia todo o texto. É um romance que se lê mas que logramos ver como se fosse uma encenação teatral.

Para começar, posto que o narrador protagonista do romance é um crítico de teatro, ele vê obras teatrais e as revê nas suas resenhas. O seu olhar é, pois, fundamental para poder exercer a sua profissão que, evidentemente, é escrever e criticar. Quer dizer, o seu olhar possibilita a sua palavra. No caminho inverso, a palavra de Martins possibilita que o leitor capte o olhar dele e crie o seu próprio. De acordo com a professora Clarisse Fukelman em “Mais do que um crime”, “Os olhos e a escrita sintetizam o modo como Antonio lida com a realidade: distante e controlador” (190). Percepção e discurso, então, estão ligados entre si e tem uma relação direta com o poder. Voltaremos a este ponto posteriormente já que o leitor é lembrado da importância deste vínculo através de numerosos mecanismos como parte do raciocínio do narrador. Ver e escrever precisam de distância e proximidade o que, simultaneamente, alude à posição e à perspectiva de Antônio Martins como narrador e personagem, ou seja, ao “olho de vidro” que menciona Brandão Santos. Isto alude igualmente à posição do leitor ao ler e “ver” as cenas descritas. Apesar de fazer menção à sua suposta objetividade como crítico, Martins

ênfatiza de diferentes maneiras que a sua narração reflete uma única percepção afetada por múltiplos fatores, que não é objetiva.

#### D. Desmistificação do narrador: objetividade e subjetividade

Martins se revela como um homem racional e educado, mas não por isso menos solitário, inseguro, paranóico e ciumento. Como parte do seu parlamento irônico, ele sublinha recorrentemente o seu consumo de álcool. Isto serve para restar autoridade às suas palavras e para justificar suas ações, seus esquecimentos e sua sensação de culpa. Diz o narrador: “E a verdade é que tenho uma tendência, que procuro controlar, ao alcoolismo” (10), “teria havido bebida alcoólica com seus possíveis prolongamentos e conseqüências” (17), “Fragmentos dispersos, cenas nebulosas, frases soltas, olhares, visões reais ou subjetivas, eis, possivelmente, como se deveria escrever sobre um encontro em que se ficou bêbado,... Sofro de amnésia parcial, às vezes quase total, depois que bebo em excesso” (23). Segundo Clarisse Fukelman no artigo anteriormente mencionado, o alcoolismo de Martins revela a incomodidade do ser na sociedade atual:

Em nome da estabilidade financeira, conforto e prestígio, o alcoolismo do personagem pode ser lido como um sintoma do mal-estar da civilização (Freud), relacionado às sociopatias contemporâneas, agravadas pelo desenvolvimento urbano e tecnológico. O vício seria uma das formas de suportar frustrações, de lidar com o caos cotidiano que ele evita com empenho. (205)

Por causa da bebida e por outros motivos, Martins chama constantemente a atenção do leitor sobre as suas imperfeições e sobre a parcialidade e as lacunas do seu discurso enquanto anuncia que tentará ser objetivo ao contar o que aconteceu. Diz, por exemplo, “Procurarei ser o mais factual possível a partir de agora, para descrever a seqüência de atos que foi se formando em minha memória, como se eu a organizasse

numa seleção quase arbitrária de gestos que eu ia executando no momento mesmo de sua reconstituição” (*Crime 35*).

Há uma tentativa permanente de reconstruir a memória apagada assim como de buscar “a verdade”: “Não estou querendo posar de altruísta, não é esse o propósito desta peça escrita, mas uma busca apaixonada, tanto interna como externamente, da verdade, com tudo de escorregadio e multifacetado que o seu conceito implica” (*Crime 31*). Além do reconhecimento de estar apresentando uma peça escrita, essa citação auto referencial exprime que, para ele, a verdade é um conceito complexo e relativo, impossível de atingir. O que pode esperar o leitor quando é lembrado da impossibilidade de atingir a verdade? Onde radica a verdade quando “realidade” e “representação” se misturam no texto? Martins terminará confessando que ao longo da narrativa foi possível

constatar o tempo todo o meu empenho na perseguição desse ideal fugitivo e talvez inalcançável que é a verdade, restando o consolo e a esperança de que, ao buscarmos atingi-lo, esse ideal, talvez iluminemos outras faces, subterrâneas até para nós mesmos, da realidade. Pois eu próprio, como já disse, punha em dúvida se era – ou se queria ser – totalmente inocente (126).

Na procura de uma “verdade” que é impossível de alcançar, a única via é conhecer diferentes percepções e representações que nos permitam questionar o conceito mesmo que tentamos descobrir.

A crítica Raquel Illescas Bueno cita a “arte retórica” de Aristóteles para demonstrar que o romance é uma peça racional de defesa. A aceitação do narrador do seu alcoolismo junto à sua personalidade e ao seu humor irônico seriam uns primeiros passos para ganhar a nossa aceitação. Martins, com a sua “sinceridade” e a sua graça particular, consegue a nossa simpatia. No mesmo artigo, ela expõe que, apesar das suas divagações e confissões, o protagonista nunca perde a lucidez e a racionalidade:

A percepção não é tão “de dentro”, nem chega perto da fragmentação alcançada pelos protagonistas dos romances de João Gilberto Noll ou de Chico Buarque, por exemplo. Não há dissolução da consciência, apesar dos pontos cegos apontados. Mas é justamente entre as frestas da razão que passam as informações mais interessantes para que se possa concordar com a delicadeza da ação considerada perversa, que resultou na acusação por estupro. Sintomaticamente, mesmo no desfecho, frente a um tribunal, quando a fala de Antônio Martins costura as informações anteriores e ele libera algumas emoções, a ordenação discursiva não é abandonada, muito pelo contrário.

Por isso, são essenciais todos os detalhes do discurso do protagonista, sobretudo os menos evidentes, à margem da trama principal.

A confissão de suas dúvidas e defeitos, nos fazem suspeitar profundamente deste profissional da palavra, cortês, inteligente e educado. Pareceria a performance de um ator que tenta nos seduzir mostrando as suas fraquezas. A crítica Regina Dalcastagnè em “Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambigüidades do discurso” assinala alguns rasgos do narrador contemporâneo:

Esses são os protagonistas da narrativa atual, mas são, também, seus narradores. No lugar daquele indivíduo poderoso, que tudo sabe e comanda, vamos sendo conduzidos para dentro da trama por alguém que tem dúvidas, que mente e se deixa enganar. É um narrador suspeito, seja porque tem a consciência embaçada – pode ser uma criança confusa ou um louco perdido em divagações –, seja porque possui interesses precisos e vai defendê-los. A essa altura, já nem pretendem mais passar a impressão de que são imparciais; estão envolvidos até a alma com a matéria narrada. E seu objetivo é nos envolver também, fazer com que nos comprometamos com seu ponto de vista ou, pelo menos, que percebamos que sempre há um ponto do vista com o qual se comprometer. Por isso se desdobram, se multiplicam, se escondem, exibindo o artifício da construção. (114-115)

Ganhar a aprovação do leitor para o seu eventual juízo, será, então, um dos objetivos do narrador.

As virtudes e os defeitos de Martins provocam proximidade e suspeita no leitor mas são principalmente os seus comentários enquanto crítico os que nos fazem desconfiar das suas intenções. Ele nos lembra constantemente sobre a construção do discurso e os diversos fatores que afetam a sua objetividade e subjetividade. Vejamos esta citação:

Ora, ser crítico é um exercício da razão diante de uma emotividade aliciadora, ou de uma tentativa de envolvimento estético que devemos decompor, para não dizer denunciar, na medida do possível com elegância. O que não significa que estejamos imunizados contra a sedução das emoções. Mas devemos estar em guarda contra elas. Aliás toda essa divisão

é um tanto esquemática, pois emoções podem ser detonadas com o brilho de inteligência e vice-versa.... (*Crime* 18-19)

O leitor nunca pode esquecer então, que este crítico, se assume como um ser humano cuja percepção é afetada pelo que vê, sente e vive e cuja perspectiva não deve ser tomada como única. Segundo ele, é preciso separar a mente da emoção embora seja difícil. É por isso que Martins pergunta, “O crítico e a pessoa não são o mesmo?” (99) apontando para a impossibilidade da objetividade absoluta na sua profissão e na sua vida e para a relação direta entre representação e realidade, entre obra e sociedade.

Um dos aspectos metadiscursivos das palavras de Martins é, pois, que ele (des)constrói ao extremo o uso mesmo da razão que usa e a objetividade que procura. Ou seja, ele questiona e discute em detalhe cada argumento. Flutua o tempo todo entre a busca de neutralidade e a impossibilidade de alcançá-la. Isto o leva a concluir:

O que importa, então, é deixar correr solta a mente, e talvez a esse fluxo é que se deva chamar verdadeiramente de vida. Pois mesmo quando nos envolvemos em grandes aventuras, o que é vivê-las se não a subjetividade de quem as vive? ... Porém, ainda quando se exerce um ofício, durante boa parte do tempo, dentro de casa, não se consegue evitar a realidade externa, a rua ... quando falo em rua estou me reportando às batalhas do dia, com seus suores, ânsias e lutas. (*Crime* 11 - 12)

Assim, Martins enfatiza novamente que ninguém consegue ser completamente imparcial. Isto funciona como uma advertência em relação com a profissão de crítico, com a versão de Martins sobre o estupro de Inês e, auto referencialmente, sobre o que escreve o autor real e a perspectiva que possa construir o leitor. Este aviso é uma estratégia performativa que sublinha as contradições de toda prática concebida como normal. Alerta sobre a autoridade por trás do discurso e da escrita, sempre mediados por circunstâncias e considerações subjetivas.



## E. Crítica artística, arte crítica e contramímica

É fundamental que os questionamentos sobre objetividade e subjetividade do discurso sejam emitidos precisamente por um crítico de teatro. Como em *Budapeste*, a profissão do narrador é determinante para justificar os vários assuntos discutidos. Antônio Martins está falando “de dentro” sobre os assuntos que lhe competem. Com seus defeitos confessos, o narrador de *Crime*, enquanto profissional da palavra, serve como uma espécie de duplo ao Sérgio Sant’Anna para poder exprimir as suas opiniões sobre arte e sociedade. Quem melhor do que o próprio personagem do crítico para criticar a crítica? Como diz o narrador, “uma coisa é você rir da sua profissão; outra é alguém rir dela” (28).

Porém, Martins é crítico e Sant’Anna é escritor. O narrador é então um falso duplo ou, talvez, um duplo antagônico, porque quem escreve este livro é quem será criticado ao publicá-lo. Sant’Anna é justamente esse “alguém” externo parodiando a profissão de crítico através do seu protagonista. É um escritor atuando em cena, “fantasiado” de crítico teatral. Da mesma forma que o autor “usa” a personagem do crítico para escrever, eventualmente, um crítico “usará” a obra de Sant’Anna para fazê-lo. É um jogo paródico e performático de duplos diferenciados.

Sérgio Sant’Anna se serve de Martins para expor, com ironia e humor, o que, segundo ele, deveria ser a crítica. Ou seja, as palavras de Martins, que são uma construção de Sant’Anna, revelam o olhar do autor sobre a crítica. Porém, segundo o próprio escritor em entrevista feita por Brandão Santos, “só me assumo como escritor-crítico se essa crítica não for levada muito a sério. E confesso que quis também gozar os críticos no livro” (*Um olho* 110). Inclusive, Sant’Anna menciona na mesma entrevista que

ele tinha o subtítulo “Os críticos também amam” para o romance, obviamente, uma alusão paródica à conhecida telenovela mexicana “Los ricos también lloran”.

Ao parodiar a figura do crítico, parece-me que o autor está usando uma prática performativa com dimensões políticas. Acredito que isto é um exemplo de *countermimicry* ou “contramímica”, conforme expliquei no primeiro capítulo desta tese. Ou seja uma imitação e apropriação dos rasgos da voz dominante como forma de resistência. Em *Crime*, o autor está parodiando “um outro” que ele não é e que tem um discurso oficial. Através do seu narrador, Sant’Anna está parodiando os clichês do crítico como uma forma de subversão à autoridade legitimada. Se o crítico se apropria da obra do artista para analisá-la, aqui o autor se re-apropria da voz do crítico como forma contra-discursiva.

O interessante de Sant’Anna é que, com humor, ele expõe na prática, e não somente na teoria, a sua concepção de como deveria ser o trabalho crítico. Quer dizer, através da sua ficção, do discurso de Martins, das suas resenhas teatrais e da construção da personagem, o autor faz o que, de acordo com ele, um crítico deveria conseguir. Isto é, “desenvolver estratégias criativas... Acredito numa crítica de criação feita por críticos talentosos... com espírito criativo, senso de humor e outras intenções que podem fazer um leitor de jornal não bocejar diante de uma matéria literária” (Brandão Santos, *Um olho* 110). Já que Sant’Anna acredita nesse tipo de crítica, ele inverte a autoridade do crítico para criar uma figura transformada. Quer dizer, ele usa uma estratégia performativa de contramímica para criar, por sua vez, uma espécie de crítica artística, como veremos em breve. Ou seja, ele penetra performativamente um discurso legitimado e, simultaneamente, cria uma expressão artística performativa refletindo sua dupla

consciência para questionar e transformar com humor noções estabelecidas de representação.

Nesse sentido, a denominação de “comédia grave” proposta por Sant’Anna para *Crime* é, sem dúvida, apropriada. O escritor sublinha a sua postura irônica brincando com o gênero da comédia negra ou comédia de humor negro, na qual os assuntos normalmente sérios e mórbidos são tratados de uma forma engraçada ou satírica. Influenciado, segundo ele, pelo “humor grave, duchampiano”, Sant’Anna diz “Mas como levar totalmente a sério a narrativa que contem suas inquietações críticas” (*Um olho* 109). O escritor compartilha com o artista francês, Marcel Duchamp, a arte conceitual e o desafio das convenções, não só por meio da teoria mas da obra mesma. No artigo “Duchamp – a crise da arte”, o professor Luiz Camillo Osorio comenta que:

Sua obra exige que o espectador se desfaça das expectativas habituais diante da pintura ou escultura. Não é pelo embate puramente estético que lidamos com seus trabalhos. Eles não apelam aos nossos sentidos, mas à nossa imaginação, exigindo mediações incomuns em se tratando de artes visuais.

É claro que não digo com isso que não haja imaginação no ato perceptivo, nem que um quadro de Rembrandt ou de Cézanne falem apenas à nossa sensibilidade. O ponto é apenas que Duchamp cria uma outra coisa que foge das categorias tradicionais e dos hábitos arraigados. Ele inventa um outro tipo de arte e simultaneamente um outro tipo de espectador.

Como Duchamp e segundo mencionei anteriormente, Sant’Anna privilegia propositalmente o processo de representação e percepção. Na obra de Duchamp, não importa tanto o objeto em si (que podia ser um objeto cotidiano sem nenhum valor estético aparente) como a visão que se tem dele ao ser apresentado como obra de arte. No caso de Sant’Anna, a forma de narrar e perceber o crime esconde e destapa manifestações da autoridade e do poder. Aliás, priorizar processos artísticos como a representação e a interpretação para descobrir mecanismos de controle subjacentes é um dos aspectos característicos da arte performativa que está presente na obra de Duchamp e de

Sant'Anna.

Com a sua “comédia grave” influenciada por Duchamp, Sant'Anna consegue o duplo resultado de tirar dramatismo do sério e de dar “seriedade” ao aparentemente risível e trivial. A qualificação de “grave” atribui outro sentido ao cômico neste romance carregado de humor. Em “A comédia: um gênero menosprezado”, a roteirista Juliana Reis expõe certos preconceitos que há sobre a comédia, sobretudo por parecer uma manifestação ligeira e superficial ao público intelectual. Segundo ela, a comédia combate a vaidade “trazendo-nos sempre de volta a nossa condição terrestre”. Além disso, possibilita a distancia do espectador para quem é um gênero terapêutico; ao rir, “torna-se mais receptivo e compreende melhor o que é dito”.

Em *Crime* há um comentário de Martins que pelo uso do diminutivo, exemplifica a subestimação do crítico do gênero cômico e, à vez, do costumbrismo. Ao mesmo tempo, manifesta um interessante questionamento sobre o sério e cômico no contexto brasileiro onde, segundo o narrador, tudo se inferioriza através do riso fácil. Diz Martins, “Tratava-se, o espetáculo, de uma comediuzinha de costumes carioca, e me lembro de ter perguntado aos leitores, em minha coluna, se numa cidade, um país, onde a piada era a norma, não seria a seriedade a verdadeira transgressão? Coisa que agora – enquanto escrevo isso que não deixa de ser uma comédia grave – me remete...” (*Crime* 64). A integração da ironia para lograr esta “comédia grave”, estabeleceria um certo equilíbrio entre o cômico e o sério e evitaria a banalização através do riso fácil que é criticada na citação.

Se o humor de Martins abona à simpatia por parte do leitor, a seriedade, por outro lado, é usada para lhe dar credibilidade. Sem ser uma comédia, o romance de Sant'Anna

consegue capturar e acordar o leitor através do humor e da ironia; aproximá-lo e afastá-lo da perspectiva do narrador para criar a sua própria percepção do que aconteceu. Assim, consegue precisamente o que propunha Marcel Duchamp. Isto é, que o ato criativo se enriqueça, não só do trabalho do artista, mas das interpretações do espectador e do vínculo que este possibilita com o mundo externo à obra. O papel do leitor em *Crime* será discutido com mais detalhe posteriormente. Por enquanto, basta dizer que no romance é um interlocutor ficcional direto do narrador, mecanismo tipicamente performativo através do qual o ator sabe que é observado por um outro interno e externo. Neste caso, a percepção desse outro dará sentido ao texto já que a narrativa tem um final explicitamente aberto e “inacabado”.

Assim como o duplo sentido da “classificação” de “comédia grave” que Sérgio Sant’Anna dá ao romance, a linguagem metaliterária e metacrítica da narrativa, também reflete vários mecanismos dúplices e performativos. Como já adiantei ao discutir o processo de contramímica, na teoria e na prática, com humor e seriedade, a narrativa incorpora os seus próprios fundamentos críticos e vice versa; faz da “crítica” uma obra de arte. Esse é o foco do estudo de Marcelo Fonseca Alves. Na sua dissertação

apresenta um estudo sobre a arte e a crítica de arte contemporâneas, que tendem a confundir seus registros segundo a ação do sujeito, resultando em uma arte que é crítica e em uma crítica artística, na medida em que ambas constituem, de maneira equivalente, o campo para que o sujeito possa agir e, assim, se representar. A partir dessa concepção, foi analisado o romance *Um crime delicado*, de Sérgio Sant’Anna, que tematiza a relação entre crítica de arte e arte na cena cultural contemporânea. (“A crítica” 2)

A abolição de fronteiras entre arte e crítica é abertamente exposta pelo protagonista do romance, além de ser lograda na prática por Sant’Anna. Diz Antônio Martins, “Mas gostaria de contar com a compreensão de todos para o fato de que, numa narrativa

autobiográfica em que o narrador exerce profissionalmente a crítica, nada mais natural que sua obra venha permeada por esse exercício” (*Crime* 83). A consciência de Martins em relação com a mistura entre arte e crítica, lhe permite questionar os parâmetros e limites de ambas:

A verdade era que eu estava muito perto de uma iluminação crítica, ou talvez já a houvesse obtido, faltando apenas um fecho para organizá-la mentalmente. Uma iluminação crítica que equivalia à arte, se é que não a superava, de modo que cabia e cabe a indagação: não poderá uma obra ser ao mesmo tempo péssima e provocativa, vulgar e estimulante, tornando relativo, para não dizer inútil, todo juízo de valor? O que, por sua vez, remetia e remete a uma outra pergunta: não poderá uma peça crítica tornar-se e uma obra de criação tão suspeita e arbitrária quanto a modelo, e Vitório Brancatti? (*Crime* 96-97).

Este protagonista pareceria ser uma espécie de metaduplo invertido do Sérgio Sant’Anna ao questionar a autoridade da crítica e da arte.

Do mesmo modo que a ficção de Sant’Anna pode ser considerada “arte crítica performática”, o autor consegue criar uma “crítica artística performática” através das resenhas de Martins. Em “Crítica y performance teatral”, Sara Rojo de la Rosa discute diferentes caminhos que a crítica deveria considerar ao analisar peças performativas. Diz que “en primer lugar, la crítica debería plantearse ser una ‘crítica performática’, por lo tanto dinámica y capaz de transformarse, con fuerza diseminadora, que ponga en diálogo el presente con el pasado y que use todas las disciplinas, independientemente de casilleros y fronteras, para analizar su objeto” (50). No romance de Sant’Anna, o crítico alude a escritores presentes e passados, atravessa os limites entre disciplinas, valoriza linguagens artísticas mistas, reflexiona sobre meios diversos e elabora um discurso criativo. Além disso, Martins se (auto)questiona constantemente sobre a legitimidade do seu discurso.

Assim como a “ironia cruel”, é usada de “antídoto” por Antônio Martins nas suas resenhas para se defender (“para reparar tais culpas – compreendo as dos pecados

cometidos apenas em pensamentos e no coração – voltei a recorrer, para concluir o artigo, ao antídoto da cruel ironia”) (*Crime 21*), ela é usada junto à paródia por Sérgio Sant’Anna para evitar a seriedade excessiva no discurso do narrador ao tratar de temas literários e sociais “graves”, como expus previamente. Concordo com Ana Cristina Coutinho Viegas em “Literatura e mídia: pactos miméticos na contemporaneidade”, quando comenta sobre Martins que “A linguagem desse narrador é sempre séria, pomposa, porém, por trás dessa seriedade, esconde-se uma ironia que atinge não só o discurso da crítica de modo geral, mas também as relações do próprio artista com sua obra, a crítica e o mercado” (26).

Tanto a ironia como a paródia encarnam a duplicidade e podem ser utilizadas como armas politicamente transgressoras, inclusivas ou exclusivas, segundo quem as emita e quem as receba. Como explica a crítica canadense Linda Hutcheon, a ironia é uma estratégia retórica que envolve intenção e interpretação; “it is the making or inferring of **meaning** in addition to and different from what is stated, together with an **attitude** toward both the said and the unsaid “ (*Irony’s edge* 11). Esta não funciona sem um intérprete que possa identificar seu alvo, captar seu “tom” e entender seu significado. A compreensão dependerá daquilo que o receptor compartilhe com o emissor em termos de conhecimentos, experiências, posturas ou sensibilidades. Embora possa ser difícil de identificar, a ironia tem um objetivo específico e, nesse sentido, não é ambígua.

A paródia, por sua parte, é “repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity (Hutcheon, *A Theory* 6). A paródia copia e transforma através da inversão irônica. Segundo Linda Hutcheon, “irony’s edge gives parody its “critical” dimension in its marking of difference at the heart of similarity” (*Irony’s edge* 4). A paródia possibilita o diálogo intertextual já que seu alvo pode ser uma outra obra de

arte ou um outro discurso codificado. É simultaneamente homenagem e subversão àquilo parodiado. Como a ironia, a paródia depende de um intérprete que possa decodificá-la. Sua identificação e compreensão dependerão também das referências comuns entre quem parodia e quem interpreta.

Segundo Marcelo Fonseca Alves, Sant'Anna usa a paródia e a alegoria para conseguir o duplo resultado de criar arte e crítica:

É paródia no que captura seu imaginário a partir dos tipos e situações característicos da realidade cotidiana, denunciando o olhar do cronista. É alegoria no que eleva essa representação burlesca do mundo artístico carioca à condição de “emblema” (para nos utilizarmos de um termo benjaminiano), com alto poder de condensação, da complexidade de relações de forças e de políticas que se estabelecem no interior desse campo. (“A crítica” 7)

Tanto o humor, a ironia como a paródia estão presentes em *Crime*. Durante esta análise, continuaremos vendo algumas formas em que são incorporadas ao discurso do narrador. Enquanto à alegoria mencionada por Marcelo Fonseca Alves, não sei se Sant'Anna, tão pouco pretensioso e tão desmistificador da sua própria escrita, pretenda levar a emblema a sua representação ou, muito menos, dar uma lição moral, o que é um dos objetivos da alegoria, mas, certamente, desestabiliza certos papéis e atitudes sociais por meio das personagens do seu romance. Apropriar-se de estereótipos através da paródia serve para expor contradições, para questionar em lugar de afirmar verdades e padrões de comportamento absolutos. É uma cópia consciente e também é um mecanismo que acaba sublinhando a diferença e a impossibilidade da reprodução exata.

A contramímica paródica de *Crime*, porém, não é maniqueísta. Embora o narrador e outras das personagens tenham rasgos autoritários e representativos de certos tipos sociais, parece-me que Martins, manifesta uma complexidade e umas contradições que o afastam do dualismo simplista. Ele encarna uma tensão permanente entre a o bem e o



mal, entre o sinceridade e o fingimento, entre a humildade e a autoridade mas, dificilmente, podemos só adorá-lo ou só odiá-lo. Os estereótipos propositalmente elaborados por Sant'Anna são relativizados e ironizados em *Crime* se afastando de posturas generalizantes e rígidas da identidade. Isto é necessário para dificultar o juízo final do leitor já que, afinal de contas, a simpatia e outros atributos positivos podem caracterizar um estuprador.

#### F. Representação, metaduplos e performance

Portanto, ter como protagonista um narrador que é um crítico de teatro profissional, com um discurso que mistura o humor, a ironia e a paródia, permite penetrar o universo literário e extra literário em vários níveis. Isto é uma escolha metaficcional performática por parte do autor que lhe permite abordar a construção da obra desde diversos ângulos. Quando Martins lê as cartas que Inês supostamente escreve, por exemplo, se questiona auto referencialmente a intenção da própria narrativa: “Não seria essa cartinha perfumada apenas um ardil? E nos espaços do não-dito, em sua escrita; em sua pontuação, sua margem de ambigüidade, alimentava eu a desconfiança de que Inês rira sarcasticamente ao enfatizar, com um ponto de exclamação, também a palavra crítico” (*Crime* 49). Com esse comentário, o narrador alerta indiretamente o leitor sobre as armadilhas da escrita e sobre o processo de construção do texto. Assim Sant'Anna, via Antônio Martins, via Inês, nos remete ao “olhar impossível” que Brandão Santos analisa no seu livro. Isto é, às possibilidades e às limitações de representar a realidade como ela é através da palavra. Diz Antônio Martins,

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

Martins sabe que é impossível reproduzir a realidade por duas razões. Primeiro, porque tanto o discurso como o texto são construções, e, segundo, porque o conceito mesmo de realidade é questionável. No artigo “A realidade como simulacro em Sérgio Sant’Anna”, Lauro Iglesias Quadrado e João Manuel dos Santos Cunha, expõem este dilema. Dizem que a obra do autor “pode ser lida na confluência de diversos outros textos literários ou não, nos quais se articula uma leitura do mundo objetivo como simulacro de uma realidade definitivamente não alcançável pelo sujeito contemporâneo” (3). Como vimos, Martins conhece os embates da representação. Ele confessa, sempre com humor e ironia, evitar o realismo e os detalhes que dariam veracidade à sua narração na busca de uma “essência” além da descrição que se esconde por trás da escrita mesma. Diz, por exemplo:

Não pretendo fazer um relato realista, reproduzindo falas e gestos tais quais foram em suas minúcias, pois me falta a competência para tanto. E devo dizer que toda colocação formal de pronomes, etc. pode ser debitada à minha escrita. Se alguma realidade busco atingir é aquela maior, oculta sob uma camada de disfarces, ou no caso, talvez fosse melhor dizer, de tinta.” (*Crime* 98)

Desta forma, o processo de “descobrir” a realidade tirando os elementos desnecessários que escondem a sua essência pareceria ser simultâneo ao de “depurar” a escrita. Isto é, “descobrir” outros significados e uma outra forma de escrever mais concisa e menos enfeitada. Assim como nessa citação, o narrador faz numerosos comentários auto referenciais que apontam, aberta e cobertamente, tanto para a

construção da sua peça como para a de Sérgio Sant'Anna. Consegue-se deste modo o duplo resultado de iluminar o leitor em torno de ambos discursos, o ficcional do narrador e o "real" do autor.

Além da dificuldade de representar, Martins reconhece o fato de que quem representa também é representado. Esta consciência reforça a sua função de metaduplo invertido, como mencionei ao falar de arte e crítica. Melhor ainda, é um metaduplo performativo o que envolve a noção de subversão. É um narrador que testemunha de fora e um protagonista que forma parte da ação mas, de longe e de perto, ambos estão em cena representando. Ele se observa e conta sobre si mesmo enquanto narrador e age enquanto protagonista. Ele vê os outros e se vê: "vejo a mim mesmo enquanto narro" (*Crime* 14), o que o torna parte do espetáculo. Além disso, como narrador e protagonista, Martins é representado por Sérgio Sant'Anna.

Pareceria uma performance criada internamente pelo próprio Martins e por Vitório Brancatti e, externamente, pelo autor real, sem mencionar o cenário que o leitor constrói por meio da sua imaginação. Antônio Martins, ao igual que outras personagens de Sant'Anna, sabe que está em cena e encarna a noção de "olhar olhado" sublinhada por Brandão Santos. Este olhar revela a consciência da duplicidade abordada pelos estudos performativos. É confirmado por um dos comentários de Sant'Anna, como autor e narrador, mais citados pela crítica: "O Silviano Santiago diz que eu não deixo viver meus personagens. De fato, meus personagens quase sempre são antes atores do que personagens. E sempre gostei de escrever minhas histórias como se elas se passassem num palco. Ou mesmo um teatro de marionetes" (Sant'Anna, *O concerto* 211). Concentremo-nos, então, no tema performático.

Temos visto que *Crime* contém vários aspectos da arte performativa. Primeiro, o discurso é apresentado como uma construção subjetiva. Segundo, os parênteses de Martins paralelos à trama principal destacam a importância das margens e das bordas. Terceiro, a narrativa sobrepõe a fragmentação e a abertura à linearidade e à certeza, como revelam as lacunas mentais do narrador junto ao seu processo de reconstrução da memória e o final do livro. Quarto, os processos de representação e percepção, incluindo os do narrador e do leitor, são mais importantes do que o objeto e o resultado do crime, o que é típico da arte performativa. O foco do romance não é desvendar quem é o criminoso, o que nos é revelado quase desde o início, mas os elementos que o fazem sê-lo e tudo o que implica a violência. Tão importante é a obra literária como o seu processo de construção que se mostra por meio de questionamentos abertamente formulados e de (des)construções auto referenciais da narrativa. Quinto, há uma ruptura de fronteiras entre disciplinas artísticas e uma valorização de linguagens diversas. Sexto, é um “solo” do narrador/ator num lugar e num espaço determinados.

Finalmente, um dos rasgos performativos mais importantes que tenho mencionado é a consciência da duplicidade por parte de Martins; seu prazer de saber que é narrador e personagem, que observa e é observado, que representa a peça que narra, que, como Inês, é objeto e sujeito da performance. As suas primeiras suspeitas revelam este aspecto que eventualmente confirmará. Nas palavras de Martins:

Eis a fresta por onde penetrava a raiva, o ciúme, a sensação de estar sendo usado, mas que não interferiam em um desejo prestes a explodir... E tive um receio que alguns poderão considerar como persecutório mas que revejo e revivo como justificado pelas circunstâncias. O de que alguém (Vitório? Lenita, como espiã de Vitório?) poderia estar se ocultando atrás do biombo para nos espionar. (*Crime* 97-98)

O receio de Martins de ser observado vai aumentando até ele confirmar que faz

parte de uma cena, de uma performance, como o próprio Sant'Anna menciona na entrevista feita por Brandão Santos. Segundo o autor, Inês faz parte de uma instalação que impacta Antônio Martins: “E o fato de ter sido atraído para o ‘cenário’ um crítico teatral, e não de artes plásticas, foi porque a arte do pintor Vitório Brancatti era também uma arte teatral, com uma instalação viva dentro de um apartamento” (*Um olho* 109). O apartamento da Inês, com a modelo incluída, é, segundo Sant'Anna, uma espécie de cenário móvel. O narrador/protagonista vai descobrindo que está dentro da cena:

Pois ao atingirmos o que poderia ser chamado de sala, fui assaltado por aquela sensação, vizinha da loucura – que iria estigmatizar-me daí em diante –, de que eu não penetrava num cômodo real, e sim num espaço preparado, onde havia algo de falso, que transcendia a mera decoração de um apartamento para torna-se alguma coisa mais, como, por exemplo, um cenário, ou mais abissalmente, o interior de um quadro, naturalmente de Vitório Brancatti. (*Crime* 94)

Eis a consciência do protagonista de ser pessoa e personagem, de representar e ser representado numa performance dentro da obra. Cria-se desta maneira o mesmo efeito metaficcional de “fundo sem fundo” da capa e a contracapa que mencionei no início deste capítulo ao citar o trabalho de Rodrigo de Lima Bento Mesquita. Segundo ele, Martins seria um boneco da instalação de Vitório Brancatti. Porém, termina havendo um processo de “reduplicação” quando Martins reconhece esse processo e o conta na sua própria peça escrita. Diz Rodrigo de Lima Bento Mesquita sobre Antônio Martins:

O romantismo exagerado e caricatural em que incorreu por Inês nega todos os preceitos de lucidez e imparcialidade da alta crítica, que afinal são a base de sua profissão e sua identidade, assim, enquanto o pintor, calculando à distância cada lance desse jogo perverso, artístico-crítico e erótico, assume a posição de crítico, o crítico, agindo com a impulsividade e cegueira de jovem ultrarromântico apaixonado, torna-se personagem ou boneco no interior da instalação do pintor ao mesmo tempo que acredita desconstruí-la, na experienciação dos eventos narrativos, e se reduplica como personagem ou boneco ao escrever o relato como método de autoinvestigação e possível segundo crime.

Então, Antônio Martins sabe que é boneco. Durante o juízo ao qual é submetido pelo

estupro de Inês, ele comenta a respeito de Vitório Brancatti, “E executando uma arte de inspiração teatral, na medida em que construíra um cenário para sua modelo e personagem viver e ser documentada em seu interior, nada mais natural que se aproveitasse do acaso de eu ter surgido na vida de Inês para então servir-se de mim em seus propósitos” (*Crime* 121-122).

Em lugar de ficar indignado com esta constatação, o narrador confessa seu prazer. Como explica Brandão Santos a partir da noção de “Olhar olhado” na narrativa de Sant’Anna, isto se deve a que “Colocados em cena, os criadores tentam, de modo insistente, aparecer incluídos nas imagens que criam” e “o olhar proporciona dois tipos de prazer: o de quem olha, o de quem é olhado” (*Um olho* 44 e 45). As palavras de Antônio Martins durante o seu juízo confirmam esta idéia:

Constata-se, assim, que passei a fazer parte em definitivo, da obra de Vitório Brancatti. Os que pensarem que isso me causa desgosto, enganam-se.... Momentos em que um ser humano, no caso o que escreve este relato, sabe que não pode deixar de ser quem é, ou mais ainda do que isso – apesar de dirigido, talvez por forças que o ultrapassam – quer ser exatamente quem é. (*Crime* 131)

O seu conhecimento de desempenhar dois papéis, o de narrador observador e o de protagonista observado, fica exposto. É a sua consciência desta duplicidade o que lhe dá certo poder. Portanto, Martins deixa de ser um simples boneco controlado ao saber que o é. A relação se inverte. Apesar de ser uma personagem na instalação de Brancatti, o pintor também se torna boneco do narrador ao ser uma das personagens da sua peça escrita. Por isso, o protagonista conclui:

E se eu pretendia - embora meus atos e atitudes perante a justiça não pudessem assegurar-me disso - ser absolvido, era em meus termos, que incluíam essa posse conquistada de Inês, elevando-me da mera condição de fantoche manipulado pelo pintor e sua modelo à de ator consciente dentro da obra, apesar de eu não ter uma certeza cabal disso, procurando iluminá-lo um pouco melhor em minha própria obra: este relato. (*Crime* 119)

O prazer e a consciência de Martins da sua dupla função de narrador/manipulador e personagem/boneco assim como de fazer parte de uma representação, transformam o romance num espetáculo onde se misturam pessoas e personagens numa tensão constante entre realidade e ficção. Desta forma, a escrita de Sant'Anna reafirma seu lado performativo.

No ensaio “Representação e performance na literatura contemporânea” sobre *A hora da estrela* de Clarice Lispector e *O paraíso é bem bacana* de André Sant'Anna, a professora Luciene Azevedo

levanta a hipótese de a literatura contemporânea deslocar-se do paradigma da representação para o da performance construída sobre um precário equilíbrio entre a crítica e a reiteração de muitos preconceitos e estereótipos, desestabilização para a qual já acena o romance publicado em 1977. A ambigüidade da performance desdobra a questão da representação do Outro e abre um capítulo novo nos embates sobre o papel do escritor e da literatura (80).

Parece-me pertinente a identificação de estratégias performativas na ficção contemporânea como reflexo da busca do escritor brasileiro de novas formas de representar e de questionar seu próprio lugar num momento do sistema literário do país. Segundo Azevedo, isto estaria relacionado ainda com o “sentimento de missão” do escritor destacado por Antônio Candido e com o conceito de “literatura anfíbia” exposto por Silviano Santiago. Em ambos casos, se trata da preocupação política do escritor e da sua necessidade de reformular questões relativas à identidade nacional desde perspectivas diferentes. A abordagem performática permite reinventar formas críticas de fazê-lo na sua construção ficcional de si e do outro. Pela sua natureza experimental e não convencional, o gênero performático possibilita, então, reformular tensões individuais relativas à voz do autor e coletivas que concernem à sociedade.

## G. Teatralidade e intertextualidade

O caráter híbrido e performativo do romance é acentuado pela inclusão de recursos teatrais na caracterização do narrador e das outras personagens, nas estratégias narrativas, na trama e no diálogo intertextual. Isto permite questionar noções relativas a conceitos de representação e percepção, como disse, e possibilita outro tipo de experimentação ao autor. Sant'Anna comenta a este respeito:

as outras artes são um grande estímulo justamente porque têm uma linguagem diferente da literatura. E quando você sofre influência delas, dá para transformar numa terceira coisa, de outra espécie, bem original... Quanto ao teatro por algum motivo, o que acontece no palco, ou mesmo num ensaio, surge-me como uma grande provocação humana para a literatura. Talvez porque eu tenha uma certa dificuldade em escrever sobre a realidade, criar personagens vivos, em três dimensões... E em *Um crime delicado* teatro e pintura interagem o tempo todo. (*Um olho* 117-118)

Na dissertação “Do romance ao teatro: a teatralidade como recurso para a representação na obra de Sérgio Sant'Anna”, Gleiser Mateus Ferreira Valério analisa como “Por meio da influência do teatro, o autor transforma o ambiente de seus livros num local no qual se pode discutir ironicamente o fazer literário e as próprias questões sociais, até porque representar visa um olhar sobre a sociedade” (8). A pesquisa de Ferreira Valério se centra em *Simulacros*, *Um romance de geração* e *A tragédia brasileira*, nos quais ele vê a evolução no diálogo com o teatro, começando com um experimento sutil até se transformar numa nova estética textual. Identifica a influência no autor do diretor teatral norte-americano vanguardista, Robert Wilson, sobretudo nos primeiros dois livros mencionados, e, depois, de Antunes Filho e, particularmente através dele, a de Nelson Rodrigues.

Ferreira Valério denomina estas três publicações, em termos da sua relação com o teatro, da seguinte maneira. *Simulacros* seria um romance-laboratório, “uma tentativa do



autor de relacionar o teatro à sua produção” (17). Este foi influenciado pelo impacto que as obras de Robert Wilson tiveram em Sant’Anna quando esteve no "International Writing Program" de Iowa. As peças de Wilson se caracterizam por seu aspecto sensorial, pelo silêncio ou o diálogo exacerbado, a desintegração da linearidade e a participação do espectador que, em ocasiões, pode até sair e voltar ao teatro por causa da duração das peças. *Um romance de geração* seria uma “comédia-dramática” que “servirá como um espelhamento da representação na qual somos espectadores em um teatro encenado dentro da narrativa” (17). Segundo Ferreira Valério, seria uma versão irônica do teatro político. Finalmente, *A tragédia brasileira*, leva a classificação mista de romance-teatro dada por Sant’Anna mesmo. Assumindo já desde o título a relação com o teatro, “A escolha de um elemento fundamental do dramático – a tragédia – será basilar para um diálogo do autor com a temática de um dos principais dramaturgos, e porque não dizer tragediógrafos, brasileiro: Nelson Rodrigues” (18).

Por meio da amizade com Antunes Filho, Sant’Anna pôde conhecer mais a fundo, não só o trabalho teatral, mas os bastidores. De acordo com Ferreira Valério, isto se reflete na composição das personagens de Sant’Anna que “mais que representações, são títeres do mini-palco que o autor cria em seu romance” (43). Em entrevista composta de vários e-mails entre o crítico e o autor carioca, Sant’Anna diz:

A utilização ultra criativa e inovadora do espaço cênico por parte desses diretores imprimiram marcas fortes em minha visão estética. Eles são liberdade misturada com rigor, o tensionamento dos atores, das imagens no palco, de tudo o mais, até o limite do impossível. Agora não sei se continuam facilmente visíveis no que escrevo, mas estão em meu subconsciente, sempre, eles e todos os outros que me fizeram repensar o mundo por causa de suas obras, como Marcel Duchamp. *Um crime delicado*, por exemplo, é, no meu entender, um livro duchampiano. (123-124)

A importância dessas influências para as análises críticas é o questionamento do conceito

de representação que elas viabilizaram e as formas híbridas que elas geraram na obra de Sant'Anna na busca de novas formas de expressão. Segundo Ferreira Valério:

A teatralidade, mais que somente uma escolha, ou uma utilização dos elementos do dramático em obras romanescas, é uma maneira irônica de se pensar o ato de escrita. Idéias como a de performance vêm a complementar um conjunto de elementos dos quais o autor se utiliza para parodizar uma realidade estilhaçada... Como um grande titereiro, Sant'Anna faz de suas obras grandes paródias do intelectual, do teatral, da sociedade e, por que não, da teoria literária em si. (108)

Certamente, a presença do cenário em *Crime* vai muito além do seu uso literal.

Problematizando as fronteiras entre representação e realidade, o palco alude também à situação do escritor e do artista que vivem fabricando personagens nas suas obras e representando papéis numa sociedade onde prevalecem as aparências e onde tudo é controlado pelo mercado. Ao mesmo tempo, o artista e sua obra são representados por outros como a mídia, os atores e os críticos. Clarisse Fukelman aponta para os diversos significados do palco no romance:

A ênfase no eixo “teatro” aparece, primeiro, pela via da metalinguagem. Há muitas citações, descrições de cenas teatrais (livro) ou encenações de peças incluídas (filme) misturadas ao drama pessoal de Antonio Martins. Repetindo: o teatro amplia seu significado e função, servindo para caracterizar o protagonista, encenar as fronteiras entre arte e vida e entre arte e crítica e, também, representar o vazio existencial do indivíduo na contemporaneidade, indivíduo que se vê permanentemente obrigado a driblar, pela *mise en scène*, a falta de perspectivas, a solidão e o medo. (“Mais” 184)

As resenhas de Martins sobre as peças teatrais às quais assiste sublinham o caráter performativo do romance ao incorporar vários recursos dúplices como a metaficção, a intertextualidade, a paródia, o diálogo multidisciplinar entre diversas artes e a abolição de fronteiras entre o real e o representado. As resenhas são dúplices em si mesmas porque, além de funcionar como elementos paratextuais, revelam a visão, não só do narrador/protagonista, mas a que o próprio Sant'Anna tem da crítica e da vida. No dia em que conhece Inês, Martins assiste a peça de teatro *Folhas de outono*. O encontro impacta

as impressões que ele tem da obra já que perde a sua “objetividade” ao ser afetado pelas emoções. Clarisse Fukelman expõe que *Folhas de outono* é uma alusão a Victor Hugo, embora o escritor francês não seja mencionado.

Em 1831, Hugo publicou uma coleção de poesias profundamente pessoal intitulada *Les Feuilles d'automne*. Vivendo numa França que voltava temporariamente à monarquia, Hugo manifesta nesta obra poética a sua melancolia pelo passar do tempo e recapitula com tristeza diversos eventos do seu passado. *The Encyclopedia of World Biography* menciona que a obra plasma, inclusive, a dor pela relação amorosa entre a sua esposa, Adèle Foucher, e o crítico Charles Augustin Sainte-Beuve. A professora Fukelman, comenta sobre a alusão a Hugo:

Estabelece uma ponte com a situação vivida por ele [Martins], numa atmosfera característica da literatura burguesa do Romantismo: a “maneira trágica e melodramática”, “o apelo sentimentalizante das folhas secas”, a “trilha que remetia a canções francesas, acordeons, esse tipo de coisa, umedecendo os olhos mais sensíveis... como os meus àquela noite”, e o suicídio solucionando o conflito. A ambiência romântica hugoana aproxima Inês da personagem-mulher “vivendo o seu cotidiano com forte e às vezes melancólica serenidade” (como a constatação da melancolia logo que a vê e a impressão que lhe deixara no metrô). Antonio Martins sai bem desta cena, perfil de bom moço. Descontando seu descrédito no que percebe como ultrapassado, piegas, a sua reação emocional termina valorizando essa zona turbulenta de emoções que, na verdade, apenas o assusta. (“Mais” 193)

A valorização de Martins das emoções que não deveriam afetar o seu trabalho ocorre de forma paradoxal. A sua resenha está impregnada de ironia para compensar pelo romantismo que ele está experimentando em carne própria por causa de Inês e para assinalar alguns defeitos da peça teatral como, precisamente, o sentimentalismo excessivo. Portanto, a peça criticada por Martins (a encenação teatral) se mistura com o que ele está vivendo (a “realidade” dele) numa narração que, a final de contas, é outra representação contada por ele mesmo (a sua peça escrita), orquestrada por Brancatti (a instalação dum outro) e criada por Sérgio Sant’Anna (o romance do autor real). Para

cúmulo, esse diálogo intertextual faz referência a Victor Hugo (o autor francês e sua época) e a uma obra do século 19 (a tradição literária européia). A alusão intertextual serve, então, para aludir à trama, para criticar e, simultaneamente, homenagear o estilo romântico e para diluir as barreiras entre realidade e representação, criando uma *mise en abîme* de escritores e obras ficcionais.

Nessa cena, há duas passagens que fazem referência a “o autor” que também são sumamente performativas, metaficcionalis e dúplices. A primeira é a observação do crítico, enquanto espectador de *Folhas de outono* de um movimento da atriz que, segundo ele, não é planejado pelo autor-diretor. Martins interpreta o desafio da mulher como “uma personagem que escapava da vigilância do dramaturgo, talvez numa feliz conspiração da intérprete e do cenógrafo contra a tirania autoral. Ou, quem sabe, numa hipótese mais otimista, numa rebelião da própria energia represada, inconsciente, do autor-diretor. Ou do diretor contra o autor, embora fossem a mesma pessoa” (*Crime* 21). Como em *Crime*, na peça *Folhas de outono* também há uma ausência de voz feminina. Com esse comentário permeado do humor característico de Sant’Anna, Martins pareceria estar alertando o leitor sobre aqueles movimentos de Inês que poderiam ser desafios contra seu “autor-director”, ou seja, contra ele mesmo como narrador ou contra Sant’Anna como autor real. Um destes desafios poderia ser a acusação de estupro por parte de Inês, por exemplo. Acredito que a citação convida à reflexão em torno da autoridade por trás de toda representação e interpretação, neste caso, a de Martins (o autor ficcional e narrador), Sérgio Sant’Anna (o autor real) ou até o leitor (autor eventual de leituras possíveis). Portanto, essa citação desmascara o exercício do poder implicado em todo discurso o que é uma postura, não só performativa, mas pós-colonial, como elaborarei mais adiante.

Por ser o dono da narração, Martins pode até fingir o que ele chama de “acaso preparado”. Cria situações que parecem acontecer naturalmente mas que na verdade são planejadas, como a sua tentativa frustrada de reencontrar a Inês pela segunda vez. Como se fosse uma peça de teatro, ele planifica e executa o roteiro embora não consiga o seu objetivo. A menção deste acaso preparado é um mecanismo auto referencial performativo porque alude ao que o autor real faz ao escrever o seu romance e ao que faz um diretor de teatro ao dirigir uma peça. O primeiro constrói uma trama que parece “natural”, apesar de ou graças a que esta expõe a sua própria construção. O segundo, garante que uma peça seja interpretada “naturalmente” pelos autores. Embora Martins pareça ser o dono da narração, Sant’Anna é o verdadeiro dono desse “acaso preparado”. Inevitavelmente, é quem controla as suas personagens. Provavelmente seja por isso que há um questionamento constante em torno da autoridade por trás da escrita, ou seja, da legitimidade da própria voz do escritor.

Em relação com o autor, há outra declaração auto referencial de Martins que merece menção:

A necessidade intrínseca do autor - cujo nome prefiro omitir agora, já que não acho justo lembrá-lo aqui nesta peça de natureza quase processual, o que poderia ser tomado como uma duplicidade de pena, sanção que os códigos que andei folheando por força das circunstâncias não admitem – era escrever teatro. Não porque tivesse um recado importante a dar, mas para afirmar-se socialmente; ver nos cartazes o seu nome junto ao título poético e outonal com que pretendeu enfeixar as suas angustias. Mas terá todo mundo de escrever teatro? Terá todo mundo de escrever?, concluía eu. (*Crime 22*)

A citação é uma burla à vaidade dos dramaturgos, dos escritores e, no fundo, dos críticos que desejariam brilhar através das suas obras ou das dos outros. De fato, a vaidade dos artistas é diretamente criticada no romance. É por isso que Martins comenta que “Em meu *métier* aprende-se logo que a vaidade é o motor principal dos que se dedicam à arte,

com talento ou não” (49). Isto, claro, aplica não só aos artistas mas aos próprios críticos. Como explica Sant’Anna, “impregnei o crítico, apesar de fazê-lo sofrer muito, neuroticamente, de um senso de humor que é meu e procuro colocar em todas as minhas obras. E o crítico é mesmo cruel em sua mordacidade, consigo mesmo e com todos” (*Um olho* 110).

Várias características do meio artístico são parodiadas por Sant’Anna já que é esse um dos “objetos do olhar” do autor, para fazer referência a Brandão Santos. Quer dizer, o foco do olhar se abre para o contexto exterior. Martins, por exemplo, odeia os ambientes artísticos públicos e, especificamente, as estréias. Assume uma postura de superioridade irônica ao freqüentá-los. Ao chegar à exibição “Os divergentes” Martins diz “A preocupação passou a ser outra: a de envolver-me num acontecimento mundano, povoado de chatos...” (52) e logo “perguntei-me que espécie de Centro seria aquele: uma clínica para desajustados? (53). Isso lembra um pouco da cena do encontro anual de autores anônimos parodiado por Chico Buarque em *Budapeste* e chamado de “convenção de alcoólatras anônimos” pelo protagonista do romance, José Costa. Em ambas cenas, a necessidade de reconhecimento dos artistas (frustrados) e o papel público que assumem são parodiados. Diz Martins que estava “em meio a uma fauna variada de convidados e artistas, estes últimos identificáveis por uma aura ansiosa que eu conhecia bem: a do desejo de sucesso diante da evidência iminente do fracasso” (54).

As opiniões do crítico em torno dos presentes e da estética dos quadros observados são severas e engraçadas. Os parâmetros do que é vanguarda e realismo são questionados auto referencialmente e com humor, não só na exposição de pintura, mas nas peças teatrais que ele resenha. Na exposição atribui a qualificação de “realismo mais

inofensivo” àqueles quadros com paisagens e naturezas-mortas, pintados por “pessoas medianas, talvez normais” em contraste com a “materialidade bruta” dos quadros mais sangrentos e violentos que acabam refletindo “passividade e até idiotia” (*Crime* 53). Nesse caso, ele parece preferir a abordagem tradicional à proposta vazia dos que têm a pretensão de ser vanguardistas. Finalmente, quando ele vê o quadro que reproduz a Inês diz que nesse momento, ele “Deixava o terreno da fantasia para entrar no da realidade” (55). Como num jogo de espelhos, a imagem da Inês, e não ela mesma porque se trata de uma pintura, é o que o ilumina em relação à performance na qual está imerso. A fantasia dele se torna “realidade” numa pintura que não deixa de ser uma outra representação ou a fantasia de um artista, o pintor. Assim, as fronteiras do real e do imaginário continuam se misturando. Nesta cena, como nos exemplos que tenho mencionado, tudo chama atenção para a noção de representação.

Além de *Folhas de outono* e da exposição “Os divergentes”, Martins vai a outras obras teatrais que também servem para focar o cenário artístico carioca e para discutir auto referencialmente assuntos relativos a arte e literatura. Ele assiste, por exemplo, à peça *Albertine*, “uma livre adaptação de temas proustianos, de autoria da jovem encenadora paulista Beatriz Sampaio” (*Crime* 78). Martins critica vários aspectos da peça baseada em *À la recherche du temps perdu* que o escritor francês Marcel Proust escreveu entre 1908 e 1922. As observações mordazes de Martins sobre a montagem refletem a visão de Sant’Anna sobre algumas tendências do teatro atual no Brasil. Quer dizer, o autor inventa uma peça teatral para, poder parodiá-la e avaliá-la através do seu narrador que se dedica profissionalmente à crítica. Diz Martins:

Se a liberdade com os cânones literários ocidentais, ou o completo desrespeito a eles, tem sido uma das opções recentes – e algumas vezes saudável – de um certo teatro brasileiro que se quer na linha de frente da inovação e da experimentação, nem sempre sua prática consegue contornar uma encruzilhada cujas vias conduzem, uma ao formalismo e, a outra, a uma tradição bem brasileira: a de uma tendência vocacional para a farsa, a galhofa, que atinge seu ápice na chanchada, não sendo raro que as duas vias se reencontrem numa mesma criação, como se dava em *Albertine*. (*Crime* 78)

Ou seja, cópia fora de contexto ou banalização superficial, de acordo com Martins, a peça *Albertine* é falha porque, sob o pretexto de ser transgressora, acaba reduzindo a complexidade da obra original e apresentando uma proposta simplista. Ele critica, por exemplo, escolhas pretensiosas e desacertadas como o deslocamento do ponto de vista do narrador de Proust para a personagem de Albertine (que como Inês não tem voz própria), o uso “real” em cena de objetos como o urinol que degradam o simbolismo do texto inspirador, os diálogos ligeiros, entre outros aspectos que acabavam menosprezando o escritor e a sua obra, negando “o espírito e a letra do romance que o originou” (*Crime* 80). Com certeza, Sant’Anna elabora com ironia o parlamento, por vezes, conservador e elitista do crítico.

A burla de peças teatrais com expectativas falsamente inovadoras como a *Albertine* de Sampaio é acentuada pela referência que se faz ao terminar a representação ao ano de 1922, “marco do provinciano modernismo brasileiro, coincidindo com a morte de Proust” (*Crime* 82). Isto satiriza as expectativas vanguardistas da peça e nos remete ao debate pós-colonial entre cópia cega de modelos importados e apropriação crítica na busca de formas próprias de expressão. O caso de *Albertine*, segundo os comentários de Martins, seria, em outras palavras, uma estratégia canibal malograda. Esta contrasta com a que Sant’Anna consegue fazer tão efetivamente através da paródia.



Outra observação de Martins vai dirigida aos momentos da montagem que refletem “a decifração biográfica mas pseudo crítica” da obra de Proust (81). Neste sentido, é meritório mencionar o ensaio de Proust "Contre Sainte-Beuve". Nele, o escritor francês responde ao crítico Charles Augustin Sainte-Beuve precisamente por usar um método centrado na premissa de que uma obra deve ser analisada a partir da biografia e das intenções do seu autor. No ensaio mencionado, Proust diz que “Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir" (Lagarde e Laurent Michard *Vingtième* 219).

Aceitando o paradoxo entre ser e representar, isto é, a duplicidade entre autor e narrador ou personagem, Proust sugere que toda a informação biográfica que um crítico possa descobrir sobre um autor nunca explicará os misteriosos e íntimos processos da criação literária. Ao criticar a abordagem biográfica da encenadora Beatriz Sampaio, o narrador de *Crime* assume a mesma postura de Proust. Por outro lado, ao confrontar a crítica (Proust versus Sainte-Beuve, e Sant'Anna via Martins), os autores reais conseguem por em prática o seu próprio método teórico ou a sua própria arte crítica. O crítico teatral de *Crime* é uma personagem construída pelo autor; não é seu duplo exato mas, através das suas diferenças, possibilita escutar os ecos da sua voz.

Clarisse Fukelman tem uma visão feminista sobre a peça *Albertine* do romance. Diz que Martins “Na terceira peça demonstra uma extrema familiaridade com o instrumental crítico e o usa para desacreditar a capacidade autoral da autora e da diretora, enquanto mulher e brasileira (“Mais” 193). Embora me pareça que os propósitos desta

peça sejam principalmente os que resumirei a continuação, é impossível obviar o machismo de Martins já que justo antes de escrever a resenha sobre *Albertine*, ele é rejeitado por sua amiga Maria Clara. Como nas outras peças, a sua percepção de *Albertine* também é afetada pelas emoções pessoais e, neste caso, pelo ego de macho ferido.

Para resumir, a alusão a Proust permite o duplo processo de criticá-lo e homenageá-lo ao mesmo tempo em que se opina sobre o mau teatro brasileiro. Há aqui paródia e contramímica performativa ao transformar a obra de um autor francês consagrado e criticar a produção nacional malfeita que é legitimada pelo público. O diálogo intertextual com a tradição teatral serve auto referencialmente à três obras ficcionais de Sant'Anna, criando outra *mise en abîme*. Inspira a peça de Beatriz Sampaio, serve de base para a crítica de Martins e aponta de maneira auto referencial para alguns elementos e abordagens do romance. A obra original de Proust também é na primeira pessoa e é narrada por um protagonista que, como Martins, gostaria de ser escritor e sofre de amor. A personagem de Albertine, ao igual que Inês, é uma das fontes desse sofrimento e encarna um tabu sexual. Como a famosa *madeleine* de Proust que é mencionada em *Crime*, alguns objetos trazem referências da realidade à mente de Martins: o biombo, o quadro ou a muleta da Inês. Isto, inclusive, se parece aos processos performáticos de *ghosting* e *keying*.

Por último, em tons muito diferentes, Sant'Anna e Proust apresentam a escrita como formas de buscar uma identidade. A escrita é, como a realidade, o resultado de uma construção. A imaginação e a força criativa da lembrança permitem (re)construir a realidade e transformá-lo numa representação “real” palpável que seria a literatura com a contradição de que se trata de outra ficção. Portanto, embora em épocas e de formas

completamente distintas, tanto Proust como Sant'Anna questionam em sua obra a maneira de representar a realidade e o conceito tradicional de mimese. O romance de Sant'Anna pareceria coincidir de certo modo com a proposta de Proust de que a realidade só tem sentido através da percepção que o sujeito tem dela. As palavras de Proust no primeiro volume de *À la recherche du temps perdu* intitulado *Du côté de chez Swann* apontam para esta constatação: “La réalité ne se forme que dans la mémoire” (Lagarde e Laurent Michard 223). É essa uma das razões pelas quais Sant'Anna, via Martins, nos adverte sobre os perigos manipuladores da representação que está condicionada à percepção.

Ao trazer o cenário teatral carioca, *Crime* consegue enfocar o mundo exterior e interior do narrador. O leitor pode observar a classe artística do Rio através do olho de Martins quando assiste a eventos sociais e conhecer as suas posturas críticas. Manifesta-se assim uma perspectiva performativa que é a consciência de ser parte da sociedade do espetáculo atuando e intervindo nela. Ou seja, Martins participa do mundo da encenação e escreve sobre ele. Porém, ao considerar as alusões intertextuais de *Crime* não podemos esquecer o humor de Sant'Anna para quem “Perpassa o livro o tempo todo um clima de mistificação e o debate crítico que instauro também tem, em vários momentos, esse aspecto” (*Um olho* 109). No final da cena de *Albertine*, por exemplo, o narrador descreve o resultado falido da peça teatral com um interessante e engraçado jogo de palavras com a obra de Proust dizendo que “ao diluir, a pretexto de uma subversão de entronizados valores literários, o foco narrativo do autor, o que se perdeu, em muitos sentidos foi o tempo” (*Crime* 82). Este tipo de trocadilhos geniais com um humor muito aguçado caracterizam o estilo do autor.

Dado o conhecimento de Sant'Anna da obra de Nelson Rodrigues, é reveladora também a alusão do romance a este dramaturgo brasileiro. Como a montagem citada de *Albertine*, a de *Vestido de noiva* de Rodrigues é criticada ferozmente por Martins. Diz o narrador após a apresentação:

É notório que a obra de Nelson, tendo sido ele o único grande dramaturgo nacional, vem sofrendo montagens de todos tipos através dos tempos no país, em geral equivocadas, por parte de diretores que, incapazes de exprimir as particularidades estéticas e morais do universo rodrigueano, pretendem acrescentar uma visão pessoal quando não e adornos a uma dramaturgia contundente e exata, além de freqüentemente entregarem seus personagens a intérpretes sem a vivência e maturidades necessárias para encarná-los. (*Crime* 66)

Assim, Martins critica as montagens teatrais que sacrificam a qualidade e a essência da obra original, impondo critérios pessoais questionáveis e mecanismos que só servem para vender. Aponta, por exemplo, para o uso desnecessário do desnudo “num óbvio sensacionalismo comercial” (67). Numa passagem que é metaficcional porque se refere tanto à montagem da peça de Nelson Rodrigues como à de Sant'Anna, Martins comenta:

Pelo contrário, toda a carga de dramaticidade e erotismo, contida nesta como em outras peças de Nelson, provém muito mais de sua atmosfera de pecado, dos véus das proibições e convenções que explodem surdamente. Nesse sentido quase não há lugar em seu teatro para a pornografia ou nudez ostensivas. No máximo, decotes, ligas, combinações, que funcionam como poderoso fetiches. (67)

Em *Crime*, o erotismo em relação com Inês é veiculado também através de insinuações e de objetos símbolos como a sua perna defeituosa. Com um falso pudor, o narrador pede desculpas ao leitor quando é gráfico ou cru demais ao descrever a sua intimidade com outras personagens femininas do romance, à diferença da linguagem comedida e romântica que usa para descrever a sua relação com Inês. À pintura que Brancatti faz de Inês, Martins atribui uma

vulgaridade voyeurística que se observava nas capas de certas publicações ou gravuras não exatamente pornográficas, mas de um gênero que visa despertar sensações eróticas legitimadas por um romantismo suspeito que os mais incultos e ingênuos poderiam tomar

como “artístico”, a se manifestar numa pureza quase virginal no rosto da Inês, capturada em sua solidão e melancolia físicas e espirituais, no entanto cruamente invadidas pelo olhar de alguém que não teria como se achar presente naquele espaço... (89).

Ou seja, o ciumento narrador, critica, tanto o dissimulo hipócrita quanto o sensacionalismo comercial no que a sexualidade se refere. O que mais incomoda a Martins do quadro de Brancatti, de *Albertine* e da montagem de *Vestido de noiva*, é a intrusão fora de lugar do autor, aspecto que caracteriza a obra de Sant’Anna.

A peça *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues elabora vários conceitos que têm a ver com o romance de Sant’Anna. Por exemplo, nela coexistem três planos: o da realidade, o da memória e o da alucinação que desestabilizam as certezas do leitor. Em *Crime* os limites entre as alucinações ciumentas do narrador e o que “realmente” aconteceu são difusos e também não há uma ordem cronológica linear. Em “Nelson Rodrigues e o teatro do desagradável: um olhar simbólico sobre a vida e obra do autor” a psicóloga Cristiana Boavista expõe: “Mas além do estilo coloquial, suas peças tratavam de denunciar toda a hipocrisia que pairava sobre uma sociedade vítima da repressão sexual, revelando toda a perversão e deturpação dessa sexualidade latente.” Na época, a obra de Rodrigues foi censurada por ser considerada pornográfica e por mostrar o lado ruim e escondido da sociedade.

A alusão a Nelson Rodrigues e em específico a *Vestido de noiva*, então, é importante no romance por várias razões: pelo papel que ocupa a percepção, neste caso através da memória, como fonte de interpretação da realidade; pela busca de outras formas de representar; pelo valor dado à linguagem coloquial; pelo tratamento de temas sexuais tabus, reprimidos e repressores, e a sua relevância em relação com a figura de Martins; pela crítica lançada às postas em cena que restam valor à peça original; e por

homenagear a um importante dramaturgo brasileiro.

Vários críticos reconhecem em *Crime* ainda um diálogo intertextual com outro autor nacional. Isto é, com Machado de Assis. Fukelman, por exemplo, aponta para vários aspectos em comum com *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* como o caráter autobiográfico, a conversa do narrador com o leitor, a reconstrução do passado através das lembranças e outros elementos da trama como a presença de uma mulher manca e o ciúme. Inclusive, segundo ela, este último tema e a presença da teatralidade vinculam *Crime* com Shakespeare já que “Na seara do ciúme, a imagem emblemática vem do teatro. *Otelo* habita a escrita do *Dom Casmurro* e retorna em *O crime delicado*. A lembrança de Shakespeare via Machado conjuga a questão do ciúme, do teatro, a intertextualidade, a evocação de personagens clássicos da literatura romântica ou por ela valorizados (“Mais” 199).

Para Fukelman, o mais importante que os une não é tanto o ciúme como o questionamento da autoridade que através deste se veicula. Assim como a personagem de Bento em *Dom Casmurro* representava o patriarcalismo e o império, o comportamento de Martins é representativo do mundo ainda patriarcal e capitalista. Segundo Fukelman:

Como se viu, a partir de Machado de Assis, questões existenciais se relacionam, dramaticamente, a particularidades do país e da cidade e são essenciais para dimensionar o impacto nos comportamentos. O personagem do crítico repete no trato da vida cotidiana a postura de observador do mundo do espetáculo. A atenção obsessiva com determinados objetos (espelhos) e a cartografia urbana que constrói para se movimentar indicam distância e análise fria, para qual o olhar é o principal veículo e a linguagem o principal suporte e meio. A sua tensão em passagens subterrâneas (metrô) que simbolicamente indicam campos ocultos do imaginário é um exemplo de como a cidade é vivida como espaço cínico desordenado a ser evitado: o lado do espectador não deve se misturar ao do ator. (“Mais” 215)

Embora o comportamento de Martins evidencie certos padrões sociais, nele se misturam o espectador e o ator já que é narrador e protagonista. A sua graça e a sua força se devem

precisamente a poder exercer ambos papéis simultaneamente. Por ser um crítico culto, Martins encarna as sutilezas do poder e do saber legitimado na sociedade atual.

Em “A delicadeza do estupro”, o jornalista Tiago Cordeiro também discute a intertextualidade de *Crime* com Machado de Assis e aponta para o tema da autoridade e das convenções sociedade. Ele expõe o que Eugênia e Inês representam para os narradores de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Crime* respectivamente:

O abandono de Eugênia, por vergonha das convenções sociais, significa a impossibilidade de Brás Cubas de compreender o ser feliz e de se inserir nele (*por que coxa, se bonita? Porque bonita, se coxa?*) enquanto que o julgamento alegórico de Martins é o pesadelo de todo crítico: ser julgado com a mesma implacabilidade que aplica a cineastas, atores e artistas, em geral. E o pior: sem ter certeza de sua própria defesa. O crítico e o esturador têm medo de sofrerem o mesmo crime que cometem nas mãos de seus algozes. E mesmo que sejam delicados, afinal, os piores crimes são delicados. (“Delicadeza”)

Voltaremos ao tema da violência e do poder mais adiante ao discutir o tema do “crítico como esturador” e as leituras pós-coloniais do romance.

A maneira de resumo, acredito que as quatro alusões literárias mencionadas acentuam o caráter teatral e performático do romance. Oferecem dicas sobre o protagonista, a trama e a construção de *Crime* e funcionam como espelhos diferenciados. Têm semelhanças e pontos comuns com as obras aludidas a serem decifrados pelo leitor mas acabam refletindo imagens muito diferentes dos textos originais. A intertextualidade abre um diálogo paródico com a tradição literária francesa e brasileira, um dramaturgo e um escritor de cada uma, de uma forma complexa e inovadora. Fica evidenciando novamente que o canibalismo em Sant’Anna é sempre uma estratégia útil. O espelhamento diferenciado conseguido por meio da intertextualidade teatral alerta concomitantemente sobre os perigos da representação que mistura a realidade e a ficção. Em “A luz e a perspectiva”, Katja Christina Heyer explica:

O espelho reflete o real tal e qual, repete-o, representa-o e como sua repetição é encenação, donde seu caráter falso, ilusório. No teatro a metáfora do espelho corresponde ao falso. (Eco, 1989) No texto há um jogo criado entre o olhar, visão e verdade, e, entre espelho, encenação, falso. O elo entre esses dois cruzamentos se dá pelo teatro, encenação onde o que se vê nem sempre é verdadeiro, o que está oculto nem sempre é falso; isto aparece bem nas palavras iniciais do texto.

Evidenciando a sua natureza híbrida e o seu diálogo com outros autores, textos e artes, temos apontado para várias funções da teatralidade no romance que se articulam por meio das alusões intertextuais.

#### H. Rupturas e apropriações de gêneros

Temos visto como em *Crime* se rompem barreiras entre tradições literárias e disciplinas artísticas através do diálogo intertextual com outros textos e da integração da crítica, do teatro e da pintura. Isto é uma prática tipicamente performativa e pós-moderna que subverte fronteiras literárias estabelecidas. Continuando na mesma linha, o romance também transforma outros gêneros literários como, por exemplo, o policial. Martins critica os best-sellers policiais mostrando um desprezo elitista pelos gêneros comerciais ao advertir “Não esperem de mim a transição de todos os ritos policiais e judiciais, como nesses romances baratos, e sim uma estilização, uma essência quase alegórica do que se passou” (118).

É interessante que, Sant’Anna faça referência a este gênero que cobrou importância no Brasil especialmente depois da década de 80. Em “Claro enigma: a narrativa policial brasileira e a violência urbana”, um dos ensaios de *Despropósitos*, Tânia Pellegrini oferece várias hipóteses a este respeito. Expõe que o sucesso do gênero policial se deveu, em parte, ao incremento da violência no Brasil que nestes textos é plasmada. O tema da criminalidade é atrativo tanto para o escritor como para o leitor. Pellegrini também



considera que se tornou um gênero valioso quando antigos parâmetros começaram a ser questionados. Ou seja, noções hierárquicas tradicionalmente atribuídas a gêneros literários como “maior” ou “menor”, “culto” ou “popular”, já não determinam o gosto dos leitores. Por último, diz que o alto consumo do gênero policial é o resultado da influência do mundo do entretenimento visual que predomina na sociedade globalizada.

Em “Observações sobre a nova literatura brasileira de entretenimento – o caso das narrativas policiais (1992-2002), Sandra Reimão observa que, a partir dos anos 80, tanto as editoras como os autores aludem propositalmente ao gênero policial nas capas e nos títulos das obras como estratégia de venda. A integração do gênero, evidenciada nos elementos paratextuais (os peritextuais e os epitextuais), mostra uma valorização da chamada literatura de entretenimento e seu importante papel no mercado editorial.

Porém, como afirma Martins na citação mencionada, *Crime* não é um romance policial embora o título faça alusão ao gênero, talvez ironizando (e utilizando, por que não?) as estratégias do mercado. Segundo Tiago Cordeiro, “Sant’Anna oferece um *antitrilher*, pois o que importa não é a identidade do criminoso - somos todos criminosos - mas sim seu crime delicado de ler” (“A delicadeza”). No trabalho anteriormente mencionado, Ana Cristina Coutinho Viegas comenta igualmente sobre este tema ao dizer que o dever do leitor não é desvendar o criminoso mas organizar as informações oferecidas por um narrador que assume as suas imperfeições. Embora não estejamos ante um romance policial, Sant’Anna utiliza e subverte vários recursos da sua forma clássica tradicional.

Para começar, temos a presença do crime, da investigação e da revelação do culpado, mesmo que os três estejam sujeitos à subjetividade do narrador e ao juízo do

leitor. Se no gênero policial o criminoso é uma pessoa alheia à ordem social e se demonstra que sempre receberá punição, no romance de Sant'Anna, Martins é uma personagem respeitada que sai vitoriosa da acusação de estupro. Por outro lado, em *Crime* há um questionamento constante e paradoxal da verdade enquanto que no romance policial tradicional a verdade é um objetivo alcançável que se busca através da pesquisa minuciosa e da verossimilhança da narração. Por último, no romance policial não pode haver um conflito amoroso que afete a objetividade e o raciocínio do detetive; o culpado não pode ser o detetive e o resultado deve surpreender o leitor.

*Crime* apresenta exatamente o oposto como parte essencial da narrativa. Martins com seu caráter dúplice de detetive/narrador e de criminoso/personagem, se apaixona por Inês e revela a possibilidade da sua culpabilidade desde o início. O único aspecto que pode surpreender o leitor, se ele achar que Martins é culpado, é que afinal ele não é punido mas recompensado pelo seu crime. Misturando o desenlace para o investigador de um romance policial tradicional, Martins, que é detetive e criminoso, termina sendo vencedor. Posto que estamos acostumados aos crimes impunes nesta sociedade desigual, sua absolvição não nos surpreende embora reconheçamos a injustiça.

É interessante notar que Sandra Reimão identifica a recorrência de “discursos do criminoso” como parte da literatura policial *noir* brasileira. Ela explica que

Muitas das narrativas em que o contraventor é o narrador induzem-nos, do ponto de vista de uma teoria dos gêneros, à questão da impossibilidade de se limitar claramente o gênero policial, uma vez que, em muitas narrativas deste formato, a descrição da violência se torna central, e não o desvendar do crime – como seria mais característico da literatura policial.

Ela pergunta se isto, poderia ser “uma conseqüência da percepção da violência como sendo, em certos casos, a única saída viável”. Discute que isto poderia justificar o sucesso

do romance policial *noir* durante os anos da ditadura já que este viabiliza uma crítica social e a conscientização do leitor sobre a (sua) própria reprodução da violência.

Justamente, em *Crime* o leitor não é livrado de culpa e responsabilidade já que a sentença final do criminoso permanece nas suas mãos. Nestes sentido, *Crime* estaria mais perto do gênero *noir*, o que nos lembra da qualificação de “grave” dada por Martins e discutida por Sant’Anna.

Além dos aspectos do romance policial que mencionei, na obra se parodiam vários outros gêneros. Como vimos através da alusão a Hugo, Martins brinca com os clichês românticos,: “...nos beijarmos de maneira apaixonada, num desenlace que, com todo o seu sublime e sincero romantismo, eu gostaria fosse também o final deste relato” (128) ou “E não pude evitar o pensamento melodramático, contaminado por um expressionismo barato, de que o meu coração sangrava” (61). Por outro lado, também se parodia a forma realista de representar quando Martins diz que não dará os detalhes descritivos que lhe dariam credibilidade à sua narração. Como temos observado na avaliação do crítico das peças teatrais ou da exposição de “Os divergentes”, há igualmente um questionamento permanente sobre os critérios com os quais se analisam, tanto os gêneros tradicionais como as manifestações vanguardistas. Isto revela a atitude contestatória de Sant’Anna perante todo parâmetro artístico estabelecido.

#### I. Artificio, paratextualidade e relatividade

Toda paródia contém o duplo processo de recusa e incorporação. Martins integra alguns dos maneirismos que critica enquanto busca a concisão e a precisão na sua narração. A inclusão no seu discurso de artificios que tenta evitar, provoca no leitor a

mesma interrogação que Martins se faz no apartamento da Inês: “não terá sido essa ausência de artificios o supremo e requintado artifício?” (93). Sant’Anna, então, recicla aquilo que paródia. Ou seja, ao discutir constantemente a construção da obra, acaba-se criando outro tipo de artifício. Lembrar repetidamente que se está representando se converte em uma forma de narrar que expõe a ficção como encenação mas que, paradoxalmente, a aproxima do real. O artifício na linguagem, por outra parte, serve para criar uma personagem com um discurso misto, rebuscado mas que integra a gíria popular, sem menosprezar um ou outro, embora o primeiro seja parodiado.

Outro tipo de artifício literário integrado à narrativa é o uso de recursos paratextuais que já temos mencionado. Sob a forma de um pastiche aparentemente neutral, por exemplo, Martins mostra a carta enviada por Inês e a que ele redige para ela. Porém, esta contém parênteses (auto)referenciais que são muito significativos porque apontam para a manipulação da realidade através do texto: “(Aqui o leitor perceberá que, movido pelo tal arrebatamento, exagerei um pouco, não apenas quanto a figuras de linguagem, mas em relação à própria quantidade de sangue, só que afinal, terá prevalecido para quase todos o escrito)” (110). Como essa, há outras observações às margens que revelam as verdadeiras intenções do protagonista. Portanto, a aparente neutralidade dos elementos paratextuais serve para sublinhar a subjetividade da escrita e a influência do a(u)tor sobre a interpretação do espectador.

Com a mesma “objetividade”, cita cenas das peças teatrais, documentos durante a sua defesa ou passagens do manifesto da classe teatral que foi escrito em contra dele. Esses “documentos” são apresentados como provas fidedignas do acontecido embora sejam escritos por ele mesmo. Fukelman expõe que o romance, “Embora não seja uma

peça jurídica *stricto sensu*, serve de instrumento jurídico ficcionalizado; por isso, a expressão ‘retórica do texto’ é adequada para traduzir o caráter manifesto de apresentar evidências para a inocência parcial (o lado pelo qual quer ser inocentado)” (“Mais” 188).

Ao rememorar o juízo ao qual é submetido, que é uma cena sumamente engraçada e teatral pelos comentários e as reações dos presentes, Martins faz uso do seu intelecto para reverter a situação. Diz que “Na verdade, para os bons entendedores, o processo, a luta, que se travava ali era um processo estético, um jogo de xadrez entre mim e Vitório. O crítico como criminoso, como louco, em sua racionalidade extremada, ou o artista enquanto ambas qualificações” (*Crime* 121). Comenta ainda que “E para melhor argumentar, eu diria que se estupro houve, rigorosamente falando, ele teria acontecido dentro de um quadro, cenário, instalação – ou seja lá como for que se queira classificar aquela obra – fazendo parte da mesma” (127). A retórica de Martins lhe possibilita “penetrar” a mente do júri e ser liberado dos cargos.

Mas, com um argumento similar, o manifesto da classe teatral acusa Martins de ser um esturador de arte. Faz sentido já que, pela sua profissão, Martins toma posse dos estilos e das obras alheias, além das mulheres que conhece. Termina até “penetrando” literalmente a instalação de Vitório Brancatti ao serem incluídos na exposição itinerante deste pintor sedento de sucesso o material jornalístico sobre o caso de estupro e a foto de Martins ao lado do quadro da Inês. No final, terminam ocorrendo várias apropriações. Primeiro, Martins usa as acusações que lhe são feitas e as reverte no seu benefício já que o caso da Inês contribui eventualmente a valorizá-lo como crítico entre a classe teatral. Segundo, Brancatti se apodera também do caso de estupro como gancho comercial para a sua arte. Seu sucesso é mostra dos “equivocos na trajetória das artes, devidos ao

escândalo e à mistificação” como explica Martins (132). Ambos ascendem socialmente enquanto escondem o que realmente aconteceu por meio das suas obras. Assim, Martins passa de vitimizador de Inês a vítima de Brancatti.

Em “O vôo do olhar e a cena melancólica em Sérgio Sant’Anna”, Angela Maria Dias expõe sobre os protagonistas de Sant’Anna:

desdobrados na letra de um estilo dúbio e controverso, desfiam memórias de experiências intrigantes, cujos limites entre o normal e o aberrante movem-se e escorregam, variando com a perspectiva adotada ou com a entonação narrativa a ser privilegiada. A ambivalência de tons e matizes utilizados, entre a perquirição intelectual e a inquietação com uma estranheza implicada em cada vivência, manifesta em tais relatos uma espécie de reversibilidade de papéis em que um mesmo protagonista pode ser simultaneamente o monstro e a vítima, culpado ou inocente. (40)

Essa reversibilidade, ao meu ver, tem a ver com a relatividade dos juízos de valor e com a influência que têm sobre eles as pessoas que manipulam os discursos. De ser um estuprador, Martins passa a ser “estuprado” por outro artista graças aos seus argumentos, à decisão do júri e, paradoxalmente, ao julgamento inicial do público. Como Martins mesmo diz no início do romance, “Expliquei que o crítico é um tipo muito especial de artista, que não produz obras mas vai apertando o cerco em torno daqueles que o fazem, espremendo-os, para que eles exijam de si sempre mais e mais, na perseguição daquela obra imaginária, mítica, impossível, da qual o crítico seria co-autor” (28). Martins explicita seu poder. Deseja ser co-criador de obras graças aos seus “conselhos críticos” autoritários possibilitados pela sua profissão. O seu discurso se revela como instrumento de controle de quem tem a autoridade para estabelecer o que deveria ser a boa arte. Isto é, sem dúvida, um dos focos da arte e dos estudos performáticos que estudam a autoridade por trás da construção de identidades, no caso do crítico seria a identidade artística.

Sant’Anna brinca com o desejo frustrado do crítico que quer ser artista e, além disso, com a relatividade do sucesso. Uns chegam através dos seus próprios méritos e

alguns, como Brancatti através do sofrimento de outros. Há quem chega também por meio dos seus “crimes” como Martins. Nesse sentido, o caso de Martins é particularmente complexo porque é um duplo estuprador embora ganhe a nossa simpatia.

Simbolicamente, penetra a obra de Brancatti assim como a de outros artistas ao criticá-la.

Fisicamente, tudo indica que estupra a Inês. Em ambos casos, ele cultiva diversas máscaras sociais. Como profissional e como homem, se mostra muito bem educado e desempenha vários papéis bem comportados destinados ao crítico e ao gênero masculino. No entanto, Martins também revela seu machismo. A sua “boa educação” é relativa já que seu saber e seu fazer se contradizem pelos padrões de conduta internalizados. Vejamos a duplicidade de Martins em relação aos seus relativos papéis de vítima e vitimizador no concernente às mulheres.

#### J. Mulheres, machismo e *embodied performance*

Todos os relacionamentos íntimos que Martins tem com as diversas personagens femininas do romance refletem duas faces do machismo. Isto aponta para a abordagem performativa de que a categoria de gênero é socialmente construída através da repetição ou a performance de certos comportamentos aprendidos. São os dois rostos de Don João Tenório, outra das alusões intertextuais do romance, que mostram o sedutor e o violento, quer dizer, o criminoso delicado. A lenda de Don João tem sido retomada por múltiplos escritores desde a idade média até a atualidade. É uma personagem que se dedica a seduzir e violentar mulheres. Entre elas, se encontra Dona Inês de Ulloa, a quem ele rapta de um convento. O pai dela, Dom Gonzalo, é matado por Dom João numa confrontação para salvar a filha. Convidando desrespeitosamente a estátua do pai morto a jantar no

cemitério, o fantasma de Dom Gonzalo acaba puxando Dom João para o inferno.

Em *Crime* temos a figura de um Dom João anticlimático representada em Martins, a de Inês de Ulloa em Inês Brancatti e a de Dom Gonzalo em Vittorio Brancatti, uma espécie de pai para a Inês. A relação de Martins com Inês é de dominação sob a aparência de ternura e proteção. Ela acaba acusando Martins de estupro. O poder da mulher, porém, não é tão forte como para ele ser achado culpado. A sua “condena” (estética) acaba ocorrendo através de outro homem. A incorporação de Martins à instalação de Brancatti seria a “puxada” para o inferno já que, para o crítico, a arte do pintor era nula. Porém, o reflexo da lenda de Dom João não é exato já que Martins sai airoso de todo o processo judicial por causa de um artista que aproveita o sensacionalismo, e de um júri e uma sociedade que se deixam seduzir pelo discurso do saber. Ou seja, não há uma lição moral em *Crime* como na lenda de Dom João onde o criminoso é castigado. No romance, Martins é absolvido e inclusive, como já disse, ascende socialmente.

Há outras mulheres no romance com quem Martins, até sem querê-lo, veste a máscara de Dom João e do machismo. Ele se relaciona primeiro e por erro de marcação telefônica com a jovem atriz, Maria Luiza. Ela desempenha o papel de Lúcia na peça *Vestido de noiva* à qual Martins assiste. No encontro deles se misturam os comentários sobre a mulher e a personagem. Tudo o que acontece entre eles revela as armadilhas do machismo. Ele age o tempo todo “como quem cumpre uma obrigação masculina” (*Crime* 69). O narrador se vê “forçado” a ter relações sexuais com Maria Luiza para salvar a sua imagem masculina no meio teatral e frente a esta mulher bela, jovem e de corpo perfeito. Como numa representação, segundo ele mesmo menciona, ele interpreta vários papéis: o do crítico com a atriz e o do homem de mais de cinquenta anos com uma jovem mulher.



Ela, por sua parte, interpreta em e fora do palco já que usa seus encantos e atributos físicos para conquistá-lo e se vingar dele por uma má crítica antiga.

Abrindo mão do vocabulário rebuscado e comedido para descrever esta cena, um “abismo subliterário” pelo qual se desculpa, Martins narra a sua impotência no momento do ato sexual. Notamos a ironia de Sant’Anna quando Martins justifica esta falha e a atribui à falta de “preâmbulos para ligar-se; de um amparo cultural e intelectual que lhe permita pescar no fundo de si mesmo, uma auto-estima não encontrável em seus dotes físicos ou em sua personalidade como um todo” (73). Quer dizer, ao contrário da atriz cuja força reside no corpo e na beleza física, a de Martins, reside no seu intelecto e discurso. Seu conhecimento não lhe serve de nada no plano sexual porque o seu orgulho machista o coloca numa armadilha que ele mesmo cria. A caracterização de Maria Luíza e a relação que eles têm, serve, por outro lado, para questionar os parâmetros com que a crítica avalia as obras de arte já que a atriz ganha uma boa crítica de Martins para silenciar o “fracasso” sexual dele. Mais uma vez, Martins usa o poder da palavra para manipular percepções.

Depois de Maria Luíza, Martins tem um encontro com Maria Clara. Esta é uma mulher muito diferente da primeira; é uma amiga, ex-jornalista de quarenta anos, no mesmo nível intelectual de Martins. Ao contrário da sua relação com a atriz, a de Maria Clara é mais “nivelada”. Ele dialoga e mostra a suas emoções, o que lhe permite “ter sucesso” na sua relação íntima com ela. Mostrando inconscientemente que o machismo é alimentado, não só pelo homem, mas pelas mulheres, Maria Clara consola Martins lhe dizendo que “a mulher sempre tem a ver com o fracasso de um homem” (77). A educação de Maria Clara, então, também não lhe permite superar as posturas sociais machistas.

Embora ela acabe “rejeitando” Martins por outra pessoa, o relacionamento deles é parecido com a da última mulher com quem ele se relaciona.

Essa é Maria Luíza II, uma professora universitária e amiga, para quem originalmente tentara ligar quando telefonou para a atriz com o mesmo nome. Note-se, de passo, a numeração desvalorizadora justificada por Martins pela ordem cronológica dos acontecimentos. Ao igual que Maria Clara, compartilham o mesmo nível educativo e o diálogo intelectual, ou melhor, o monólogo de Martins, que permite um desenlace sexual feliz. É interessante notar que as duas relações mais “equitativas” ocorrem com Maria Clara e Maria Luíza II, duas profissionais da palavra, uma jornalista e outra professora. A palavra seria um instrumento de “gozo” em mais de um sentido.

As atitudes machistas de Martins se observam, então, na sua dinâmica com as mulheres. Com exceção de Lenita, a esposa do pintor Vitério Brancatti, todas as personagens femininas, segundo observamos, estão presentes no romance porque tem uma relação sexual com o narrador. Elas são objetos sexuais de Martins e, assim como o resto das personagens, elas não tem voz própria já que são descritas ou citadas pelo narrador. Até a própria Lenita é caracterizada por Martins como uma boneca de Brancatti. A relação com Inês mostra um erotismo idealizado que se concretiza por meio de objetos simbólicos. O ato sexual, no caso dela, é via o estupro. Com Maria Clara e Maria Luíza II o erotismo é viabilizado pela palavra que conduz ao ato sexual prazeroso. A relação com Maria Luíza I, a atriz, exemplifica a banalização e a “comercialização” do sexo já que este ocorre entre ela e Martins por interesses particulares e por requerimentos machistas auto impostos.

Nos três casos, e até no breve encontro de Martins com Lenita, a potência de

Martins se encontra na palavra. Ou seja, a sua profissão de crítico lhe dá um poder que, talvez, não teria de outro modo. A consciência disso, lhe dá prazer e desgosto. Segundo Angela Maria Dias “A vivência do real como um trauma, entre fascinação e horror, para além do aparente, põe em cena a experiência do duplo (“O vôo”, 41). Ele vive aprisionado entre o gozo e uma culpa cuja causa não conhece ou aceita. Isto lhe provoca um desconforto que se traduz fisicamente numa náusea sempre associada à tinta, da pintura ou da escrita. Isto nos lembra da náusea de José Costa em *Budapeste* mas, em *Crime*, essa sensação incômoda e prazerosa, embora ligada à escrita, não é provocada pelo anonimato.

Em ambos romances a náusea está relacionada à identidade já que os protagonistas sabem que estão penetrando a vida de outros através da escrita e representando papéis sociais ao mesmo tempo em que estão sendo “penetrados” ou representado por outros. Para Martins, é o medo da revelação o que é provocado pela “memória olfativa da tinta, que desencadeia minha náusea” (*Crime* 28). Além da bebida, é o resultado da sua consciência. Depois, o vômito lhe permite “purgar-se” e o deixa “vazio para outras sensações e visões” (*Crime* 24-25). Porém, a “limpeza” não implica uma transformação. No final, só permanece seu desejo de ser imortalizado através da própria tinta, quer dizer, da escrita e da arte; a vontade de deixar uma manifestação concreta da experiência vivida incomodamente. Isto se evidencia nas palavras de Martins quase ao concluir a narração que se incluem na epígrafe deste capítulo. Paradoxalmente, esses momentos em que ele “realmente” esteve vivo, são parte de uma fantasia violenta que, como ele diz referindo-se à Inês, talvez “Não passou de mais uma personagem numa grande representação” (*Crime* 104).

Como o cheiro da tinta, então, o contato com as mulheres não é sempre confortável pelas expectativas masculinas com as quais Martins tem que cumprir. Considero que a náusea e a culpa de Martins têm a ver também com a dificuldade de representar e falar pelo outro, nestes exemplos, a mulher. Ao meu ver, os efeitos físicos do comportamento machista (náusea, sexo, impotência,...) poderiam ser considerados manifestações de *embodied performance*, ou seja, da “corporificação” da performance. Conforme explicado pelo teórico Marvin Carlson, isto se refere às práticas sociais que se refletem no corpo. Trata-se da personificação das diversas forças culturais que interatuam consciente e inconscientemente na sociedade. No caso de Martins, ele reflete no seu comportamento e nas sensações físicas do seu corpo o peso do seu papel social; as contradições da sua autoridade como crítico teatral e como homem são “corporificadas” e acentuadas por sua performance constante entre a arte e a vida.

#### K. Espetacularização do corpo, discurso e violência

Em “Sérgio Sant’Anna: um realismo erótico”, Lindomar Cavalcante de Lacerda Lima e Maria Adélia Menegazzo estudam a obra *Simulacros* e analisam, entre outros aspectos, a representação do corpo na obra de Sant’Anna. Dizem que há duas dimensões principais. Uma é política e está relacionada à revolução sexual dos anos 60 e 70: “Trata-se, como afirma Heloisa Buarque de Hollanda *apud* (Santos, 2000, p.69) de uma visão romântica que procura substituir o romantismo da ação guerrilheira pelo paraíso de uma ‘geopolítica do prazer’”. A outra acontece a partir dos anos 80 e, de acordo com Luis Alberto Brandão dos Santos, é a do “corpo espetacular”. Com o fortalecimento do capitalismo e da globalização, “A sexualidade vai perdendo sua força contestatória e

sendo absorvida pela sociedade de consumo. Sobretudo através dos meios de comunicação de massa, o erotismo torna-se mercadoria de veiculação intensa. Estimula-se uma sexualidade na qual corpos se confundem com imagens de corpos,...” (Lacerda Lima e Maria Adélia Menegazzo, “Sérgio Sant’Anna”). Segundo este artigo, o sexo é convertido em espetáculo para ser vendido como uma “ilusão real”, enquanto o espetáculo incorpora o sexo sensacionalista e outros elementos da sociedade de consumo para provocar prazer e manter o consumidor numa fantasia ilusória.

O reconhecimento desta espetacularização do corpo está presente em *Crime* através da crítica de Martins aos desnudos desnecessários no teatro e por meio de Maria Luíza, cuja profissão de atriz acentua este aspecto. Embora ela seja uma mulher liberada que faz o que quer com seu corpo, percebemos uma degradação ou até uma espécie de prostituição. O corpo é um produto a ser consumido às pressas com uma finalidade específica. Em algumas das peças teatrais e na exposição de pintura vemos também o “intercâmbio” de elementos entre a sociedade de consumo, o corpo e o mundo espetacular. Alguns dos relacionamentos, inclusive, estão mediados por imagens já que as barreiras entre o real e o representado são difusas. Por exemplo, isto acontece, quando a imagem de Inês no quadro de Brancatti se confunde com a figura “real” dela. Ao meu ver, este processo de espetacularização do corpo é outra manifestação da personalização da performance que mostra como o comportamento social se reflete no seu uso.

No romance, vemos a reflexão sobre espetacularização do corpo dramaticamente acentuada através da performance pública na qual se converte o estupro como resultado do caso judicial. Observamos o escândalo inicial e, posteriormente, os resultados “positivos” que tem a violação para a fama de Brancatti e Martins. Ou seja, o abuso do

corpo traz ascensão social para os implicados como resultado do sensacionalismo e da performance deles dentro e fora da corte de justiça. É o lado mórbido da sociedade que transforma o sexo e a violência em espetáculo. É por isso que o caso judicial parece uma cena teatral. Porém, o autor não ilude o leitor. Ao contrário, a integração de técnicas espetaculares traz o leitor de volta à realidade e lhe lembra que todo discurso é uma deformação da realidade construída por alguém.

Mesmo que o autor não goste da classificação “literatura erótica”, a sexualidade e o desejo são essenciais em toda a sua obra. No entanto, Sant’Anna os integra como temas vitais e literários, e como meios para questionar tabus, relacionamentos, condutas, convenções e concepções sociais. O desejo é força motriz, não só das suas personagens, mas dele como escritor já que acredita que “a escrita, no meu caso e de muitos outros, é um produto da libido, ainda que esta possa ser filtrada, depois, pelo que há de intelectual no ato de criar” (*Um olho* 112). Ao ele conceber a libido como uma força positiva, natural e criadora, a trivialização e a comercialização do corpo que acontece no romance, denotam uma perspectiva crítica por parte do autor. Ele leva o abuso do corpo e da sexualidade até as máximas consequências para desequilibrar os valores morais do leitor. No caso de Sant’Anna, o desejo e a sexualidade não se abordam somente através do corpo. Como temos mencionado, a palavra exerce uma sedução igualmente poderosa. Palavra e libido são fundamentais para gerar prazer e escrita.

Segundo demonstrado, Martins seduz e vitimiza, não só através da ação, mas da sua retórica, do seu controle da palavra. Esse é seu forte e é um “crime” muito mais delicado e difícil de reconhecer, tanto por parte da vítima como do vitimário. Retomemos aqui a imagem do “estuprador”, não só físico mas verbal, desde uma ótica performática pós-

colonial já que no livro acontece fisicamente e através da arte. No plano simbólico, Martins é um estuprador de obras porque as penetra sem piedade sob a máscara oficial do discurso crítico intelectual. De passo, sua narração não deixa espaço para outras vozes e denota um “furto” da palavra alheia; uma imposição da própria voz.

Trata-se, então, de outro tipo de agressão: o “estupro” verbal, via o discurso, como ato de poder. Isto se vê, inclusive, no final do juízo quando, diante do discurso de Martins, Inês fica indefesa e só pode começar a chorar. A palavra, portanto, pode ser tão geradora de prazer como de abusos. Seu uso tem múltiplas finalidades. Não só são “escorregadias e traiçoeiras as palavras, que, uma vez pronunciadas ou escritas, logo nos obrigam a enunciar outras, a fim de esclarecermos as primeiras, e assim por diante” (*Crime* 125) mas podem ser manipuladoras e perigosas. A crítica Regina Dalcastagnè, expõe o seguinte sobre a obra de Sérgio Sant’Anna e outros autores:

Se as palavras são escorregadias e os discursos falhos, talvez ajude lembrar que na vida, como na literatura, uma ‘ordem’ vem sendo paulatinamente construída a partir do caos e que há os que controlam essa construção, impondo sua visão de mundo como a única legítima. Alguns escritores, como os que foram discutidos aqui, estão nos falando desse processo, tão mais violento quanto mais despercebido parece passar. Ao mesmo tempo, expõem seu desconforto diante do fato de estarem, eles também, sobrepondo sua voz à daqueles que não se permite ouvir. (“Personagens” 128-129)

De acordo com o que explica a crítica Hellen Tiffin e outras abordagens que mencionei no primeiro capítulo deste trabalho, isto é mapear e desmascarar o discurso dominante, estratégias tipicamente performativas e pós-coloniais.

Em “Narrativa e poder: ficções pós-utópicas de Sérgio Sant’Anna”, Vera Lúcia Follain de Figueiredo também apresenta unas considerações muito pertinentes em torno da relação entre discurso e autoridade. Explica que, no romance moderno, o questionamento da objetividade narrativa e da imposição de ideologias por trás da

representação se acentua a finais do século XX “abrindo cada vez mais espaço para os relatos em primeira pessoa em que se problematiza a narrativa como instrumento de poder” (1). Daí que, segundo ela, se destaque a autoparódia do narrador quase justificando seu ato de contar e a suspeita em relação com toda certeza. Explica:

Nesta vertente da ficção contemporânea, o escritor apresenta-se, então, como aquele que, fazendo literatura, leva o leitor a desconfiar da literatura e do poder de sedução dos que têm autoridade para escrevê-la, questionando, assim, a legitimidade de sua própria voz. Daí a recorrência com que textos das duas últimas décadas ficcionalizam o ato de escrever, representando a figura do autor, muitas vezes, de maneira bastante crítica e desmitificadora. A partir do momento em que se põe em cheque a universalidade dos valores que sustentaram a cultura moderna, colocando-se no centro dos debates a relação entre poder e práticas sociais da linguagem, a própria figura do intelectual é colocada sob suspeita, associada à prepotência da razão ocidental, à pretensão de falar pelo outro e à vocação totalizadora. (2)

O escritor sempre estaria submetendo à condição de personagem a todo “outro” que inclua na sua narração e, portanto, estaria exercitando a sua autoridade. Citando Sant’Anna, Figuerido expõe que é por isso que “Daí porque as personagens de Sérgio Sant’Anna têm, algumas vezes, um quê de marionetes, porque o que sempre se encena é o narrar, o criar, enquanto exercício de um poder” (5).

Em *Crime*, como expus anteriormente, se destaca este aspecto através de Martins que é narrador e personagem. Ele controla e sabe que é controlado por outros mas seu poder sempre permanece na palavra. O discurso deste narrador culto encena a autoridade, uma “Violência exercida por personagens intelectuais, que detêm o poder da palavra, e se mostram atraídos pela diferença: seja a diferença física, seja a diferença social”

Figuerido, “Narrativa” 6). No romance, podemos ver que esta diferença intensifica a atração e o paternalismo de Martins por Inês. O discurso metalinguístico de Martins, um crítico intelectual, disfarça as manifestações “delicadas” do poder por meio do estupro real e simbólico. Por outro lado, não esqueçamos que ele é um homem e que o único que consegue “vitimizar” Martins é outro homem, Brancatti, que, por sua vez, também



escraviza Inês. Ao meu ver, isto aponta para as regras do sistema patriarcal, como se o estupro fosse uma “tarefa” essencialmente masculina.

No artigo “Além do ato: os transbordamentos do estupro”, as Doutoradas em Psicologia clínica e professoras Junia de Vilhena e Maria Helena Zamora discutem:

o caldo de cultura que historicamente permite a subjugação das mulheres e simultaneamente a vitimização excessiva do lugar que ocupa. O estupro é visto, sobretudo pela literatura feminista, como um crime do patriarcado - um crime de gênero e não apenas sexual. Segundo as autoras, este aspecto é delicado e demanda uma sociedade que reconheça na mulher um par, evitando que, ao vitimizá-la, retire da mesma sua condição de sujeito ativo e desejante. (115)

Elas expõem que “O estupro não é, então, a doença dos pervertidos, mas a doença do patriarcado” (125). Porém, não se pode reduzir o patriarcado ao estupro porque este é muito mais complexo e está relacionado com outras formas de dominação e desigualdade. No artigo, as professoras explicam que no Brasil o estupro é considerado um crime grave mas que, apesar de ser comum, é poucas vezes reportado pelas próprias vítimas e é comumente justificado pela sociedade. Mas não se trata de um fenômeno moderno.

Nas guerras da antigüidade, desde o processo colonial conhecido como “miscigenação” ou “mestiçagem”, até a sociedade atual, o estupro tem sido praticado como forma de controle e poder. No Brasil atual, 23% das mulheres sofrem de “violência doméstica”, eufemismo para substituir o que as feministas têm chamado de “crimes de gênero”. Estes reforçam o sistema patriarcal sobretudo porque só 10% das mulheres denunciam o delito. Em 52% dos casos, a violência é cometida por conhecidos e a metade ocorre nas casas das vítimas. O estupro é frequentemente banalizado e adjudicado à própria pessoa violentada. Paralisada e traumatizada de por vida ante o choque, a dor, o medo ou a culpa de ter consentido, permitido ou provocado, a pessoa estuprada pode chegar, posteriormente, inclusive a se suicidar. É, pois, comum acusar a vítima pelo

crime. Ela mesma pode chegar a acreditá-lo por causa da sua educação machista.

O estupro seria, pois, uma forma de silenciar e apagar o feminino, este último entendido no seu significado literal (a mulher) e no mais abrangente (todo o que abarca o feminino como “o outro”). No sistema patriarcal, o feminino é associado ao emotivo e o vulnerável; à “fraqueza” que a mulher representa e da qual o homem deve se afastar no seu comportamento. A violência sexual contra esse feminino seria uma forma de apagar a “fragilidade” e reforçar a masculinidade. Através da história e na sociedade de consumo atual, o estupro tem vários rostos. Alguns deles estão institucionalizados e legalizados como a difamação do corpo feminino por meio da pornografia e da mídia mas nem sempre são tão evidentes como o horrível ato de violação em si. É por isso que a violência não pode ser limitada às suas manifestações físicas. Esta tem muitas formas complexas, abertas e cobertas, de se afirmar. Anderson Possani Gongora enfoca este tema na dissertação “Uma representação contemporânea da violência em contos e novelas de Sérgio Sant’Anna” na qual identifica a recorrência da violência na obra do autor não só como assunto temático mas na linguagem, no discurso e na forma de narrar.

Em *Crime*, como temos indicado, a violência está presente no tema do estupro e na retórica dissimuladamente autoritária de Martins. É interessante a seguinte citação do narrador depois do juízo de estupro: “E como pode constatar quem quiser, continuo a exercer meu ofício com a serenidade e isenção que sempre me guiaram, excetuadas as duas ocasiões a que me referi neste relato, quando das matérias sobre *Folhas de outono* e *Vestido de noiva*, em pecadilhos cometidos direta ou indiretamente por causa de Inês” (130). Impunemente, Martins aproveita para lembrar os efeitos da mulher sobre o homem. O feminino representa uma tentação e uma ameaça. Martins reverte a culpa, embora não

possa evitar senti-la e adjudicá-la à Inês. Por causa dela, se “corrompem” as resenhas e ocorre a violação, que, segundo ele, foi um ato consensual. Trata-se de uma justificação tipicamente machista. Martins, então, combate a sua vulnerabilidade através da violência verbal e física: ou se vinga nas resenhas ou maltrata Inês. Sendo um crítico que escreve uma peça escrita, o estupro é feito principalmente através da palavra. O desvio de Martins da ordem e da objetividade é corrigido através de um discurso que silencia “o outro” e que se apóia no poder que lhe confere a sua narração e a sua profissão.

#### L. A palavra transformadora

Afortunadamente, a palavra e o discurso não servem somente para “estuprar”, silenciar ou reforçar estruturas de poder desiguais na sociedade patriarcal. Esta também pode veicular diversas formas de resistência. É o código duplo e a função performativa da linguagem com seu poder simultaneamente perpetuador e subversivo. À diferença de Martins, Brancatti é artista. Isto o posiciona “às margens” da institucionalização ou seja, o aproxima “do feminino” entendido como “o outro”. Ele combate a autoridade de Martins fazendo o boneco da sua instalação artística e acusando o de estupro da Inês. Porém, Brancatti não subverte padrões pré-estabelecidos porque as suas intenções são outras. Acaba ganhando prestígio através do caso da Inês e elevando a reputação de Martins. Brancatti ataca “o estuprador” mas usa “os estuprados” para se submeter aos parâmetros sensacionalistas do mercado sem alterar as suas bases. Segundo o narrador, Brancatti é um artista à procura de sucesso. Nas palavras de Sérgio Sant’Anna em sua coluna “O caso do sutiã e Um crime fake”, Brancatti “juntava a pretensão de pertencer à hiper-

vanguarda a um ultra-realismo erótico fake, de segunda categoria, talvez não passando de uma mistificação que enlouquecia o nosso severo crítico”.

Por isso Brancatti não funciona como uma figura transformadora das estruturas sociais. Termina se “institucionalizando” e se integrando ao mercado embora exerça uma prática contra-hegemônica, segundo a definição do termo oferecida por Daniele Ribeiro Fortuna em “O pós-moderno e a ditadura de mercado na literatura brasileira na década de 1990”. A respeito destas práticas, diz que “embora sejam contrárias à hegemonia, dificilmente põem em perigo a ideologia da classe dominante. A contra-hegemonia funciona mais como um espaço em que os subalternos se manifestam, ratificam suas tradições e/ou, até mesmo, se opõem à hegemonia, mas raramente de forma realmente ameaçadora” (9). Não acredito que toda prática contra-hegemônica seja tão pouco revolucionária mas a de Brancatti confirma essa postura. No entanto, o artista real aqui é Sérgio Sant’Anna e ele certamente (dê)articula várias concepções através de todos os questionamentos discutidos, incluindo o do uso da palavra. As suas estratégias literárias são subversivas e constituem práticas performativas que se entrecruzam com perspectivas que podem ser analisadas desde uma ótica pós-colonial, como veremos a continuação.

Alguns comentários de Martins transmitem a tensão inevitável entre forças desiguais e conflitantes. Os primeiros estão relacionados com os debates entre “o nacional” e “o estrangeiro”. Diz, por exemplo, “tratava-se, sem dúvida, de um italiano. Li uma certa hostilidade, ou talvez uma superioridade irônica no seu olhar” (58); “como um disparo de rebelião contra a arrogância da alta cultura francesa, tão reverenciada pela incultura brasileira” (81); ou “folhas secas, de inspiração europeizada” (19). Muito além destas observações e da canibalização intertextual do romance, são vários os aspectos que

revelam certas posturas performativas e pós-coloniais. Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, o controle da linguagem é básico para essas abordagens já que esta é o meio através do qual as estruturas de poder e as concepções de verdade, ordem e realidade são impostas. É também um dos veículos principais de desarticulação de estruturas hierárquicas estabelecidas.

Retomando o que acabo de expor, *Crime* reflete estes aspectos por toda a sua reflexão em torno da palavra, da violência e de noções fixas. Por outro lado, o romance tem um caráter híbrido, como tenho demonstrado. Este é outro mecanismo literário pós-colonial que desafia noções binárias, absolutas e homogeneizantes sobre identidade cultural, neste caso, formulada através da escrita. Pela sua abordagem mesma, implica a aceitação da diferença e da pluralidade. A relatividade de vários assuntos expostos no romance, a sua abertura final e, inclusive, a identidade de Martins denotam “liquidez”, em oposição a rigidez.

Por outro lado, as práticas metadiscursivas como o uso do pastiche e a paródia, apontam para a transformação da cópia. Também observamos a contramímica como prática contradiscursiva performativa. Por último, a importância da percepção e, sobretudo, da (auto)percepção através do olhar do poder dominante é fundamental no pós-colonialismo e nos estudos performativos. Sérgio Sant’Anna, como escritor, se olha através do olhar do outro. Esse “outro”, neste caso, é o crítico que representa a autoridade acadêmica institucionalizada. Ou seja, o autor fala sobre arte e literatura através das suas diferenças e seus pontos em comum com o crítico, que é uma personagem simpática e repulsiva. Esta relação paradoxal de semelhança e diferença, e de amor e ódio é típica também das relações pós-coloniais.

Desde essa ótica, podemos fazer uma ponte retomando o que temos exposto no plano literário. Isto é, extrapolando o ato do estupro ao plano social e nacional. Como o estupro do romance, o de uma mulher, de um povo, de uma cultura ou de um país é feito, não só através da violência mais aberta, como seriam a violação, a colonização, a escravidão ou as ditaduras, por exemplo, mas de maneiras menos fáceis de identificar. Trata-se da imposição de ideologias por meio de discursos retóricos apoiados em teorias controladoras e questionáveis. Trata-se também das imposições do mercado, que hoje em dia impõe uma “ditadura” econômica. Nas relações pós-coloniais, o país menos poderoso, em termos políticos e econômicos, pode ser visto, inclusive, como “o feminino”. Esta feminização da pátria, de fato, acontece frequentemente na literatura pós-colonial. Neste contexto, portanto, o estupro pode ser entendido como a apropriação “do corpo”, “da alma” e “da mente” de uma cultura e de uma nação, ou seja, da sua liberdade, da sua identidade e da sua ideologia, através de discursos patriarcais autoritários e de exigências que beneficiam interesses econômicos particulares.

Num Brasil onde, como lemos em *Crime*, há tanta violência, num Rio que nos lembra constantemente “que a cidade é tão cheia de perigo e tensões” (*Crime* 12), numa sociedade onde se vêem “os habitantes da cidade que se dirigiam prosaicamente a um banco, para pagar impostos e contas”, onde ocorre “a avaliação de pedidos de patrocínio a projetos teatrais, quando existia verba, o que era quase nunca” (*Crime* 33) e no qual se observam algumas “casas antigas que sobreviveram à especulação imobiliária” (*Crime* 52), a palavra pode veicular resistência e a arte pode ser um instrumento de conscientização.

## M. O leitor especta(u)tor

Ana Cristina Coutinho Viegas faz uma observação sobre um conto de Rubem

Fonseca que me parece muito pertinente. Diz que o autor,

exercendo uma função primordial da literatura, convida à liberdade de interpretação, colocando o leitor diante das ambigüidades não apenas da linguagem, mas também da vida. Em tempos em que a formação do gosto resulta da redundância e da resignação vendidas especialmente pelos meios de comunicação audiovisuais, levar o leitor à descoberta de que as coisas podem acontecer de uma maneira diferente constitui uma forma de resistência. (“Literatura” 29)

O leitor, então, ocupa um papel essencial no processo de resistência. Em *Crime* ele é interpelado ficcionalmente pelo narrador: “os eventuais leitores desta peça” (14); “os leitores não imaginam quanto me custa tanta crueza” (73); “Bem, suponho que isso basta, sob pena de perder, no tédio, os meus leitores” (83); “Quem, entre os que um dia porventura me lerem” (108); “(Aqui o leitor perceberá que...)” (110); “Para desgosto de muitas pessoas – entre elas, com certeza, algumas das que me lêem” (129).

A linha final do romance fecha com broche de ouro confirmando o caráter aberto da obra e o papel do leitor: “Que por ela tentem avaliar melhor a Brancatti – e conseqüentemente julgar a mim, tanto criminal quanto profissional, e ousar dizer, literariamente – os leitores e também os críticos, meus pares” (132). Estabelecendo uma relação de igualdade e duplicidade tanto com os críticos como com leitores, já que “os pares” pode se referir a ambos, as portas ficam abertas para “os julgamentos” externos ao romance. Mas que leitores seriam esses que imagina o narrador? Uns intelectuais como Martins, uns leitores “híbridos”, abertos à pluralidade e à experimentação; ou uns leitores à procura de simples entretenimento? Nenhuma das possibilidades é descartável já que o romance tem diversos níveis de interpretação atrativos para todo tipo de leitor.

A importante função do intérprete na literatura contemporânea tem sido analisada desde diversas óticas que destaquei no primeiro capítulo desta dissertação. Em lugar de ser um consumidor passivo de ilusões, a literatura atual convida o leitor a “participar” e complementar a obra através da sua reflexão e da sua interpretação. É um leitor-ator que é incluído no mundo ficcional da representação. É um leitor que não necessariamente vai à procura de respostas mas de perguntas. Citarei dois últimos comentários críticos que sustentam este ponto. Regina Dalcastagnè diz que os escritores hoje

interferem na narrativa de modo a ressaltar a presença daquele que fala, localizando-o em seu contexto e prerrogativas. Pretendem, em seu afã autodenunciador, que o leitor tropece em juízos alheios, esbarre nos próprios preconceitos, que ele estreite os olhos para enxergar melhor, percebendo que também inventa aquilo que não consegue distinguir. A consciência de que toda obra é artifício e de que toda perspectiva é deturpadora exige do leitor o reconhecimento da intermediação, sem o quê o jogo narrativo não pode começar. O que não quer dizer que o interesse pelo drama humano deva ser anulado em função da arquitetura do texto (“Personagens” 116).

Esta perspectiva evidencia o caráter performativo desse tipo de texto com um olhar interno e externo para si e para o outro. Em toda a obra de Sant’Anna, o leitor é um dos interlocutores principais. Este funciona como outro duplo do escritor na medida em que ambos estão dentro e fora da ficção. Ambos, autor e leitor, possuem identidades “construídas” na medida em que são imaginadas pelo narrador ao serem interpelados direta ou indiretamente nos textos auto referenciais de Sant’Anna. O principal é que, tanto o autor como o leitor real, sabem que isto está ocorrendo. São cúmplices, mesmo diferindo nos seus posicionamentos. Há, então, uma consciência da duplicidade por parte do leitor e do escritor que é performativa. Os dois sabem que estão dentro e fora da cena e que podem ser criminosos delicados segundo as suas posturas. De uma certa forma, os dois são *performers*.

De acordo com Tânia Pellegrini em “Os caminhos da cidade”:



Hoje a ficção urbana faz com que as cidades ultrapassem seus horizontes originais de representação, pois ela funciona como tradução de uma espécie de lugar de opressão, nos seus múltiplos níveis: social, traduzindo a exclusão da maior parte dos indivíduos do sistema que ela representa; político, traduzindo a centralização do exercício do poder em benefício de poucos; ideológico, traduzindo a reiteração constante de normas e valores que oprimem o sujeito, cerceando sua realização pessoal e afetiva; estético, traduzindo linguisticamente os códigos da urgência, da violência e do medo, que determinam da cidade grande. (*Despropósitos* 34)

Se essas são algumas das características da literatura urbana de hoje, o escritor continua tendo a importante função de criar uma ponte imaginária entre as realidades sociais e as ficcionais. Um vínculo criativo que seja socialmente pertinente ao mesmo tempo em que apresenta uma busca literária instigante para qualquer tipo de leitor. Isto é, uma literatura que provoque vários níveis de reflexão sem deixar de entreter. Uma arte que venda mas que não se venda; que questione e atualize o seu lugar na sociedade; que gere prazer e que provoque e estremeça emoções e pensamentos. Uma literatura participativa e performativa que não tenha a pretensão de falar por ninguém mas de lançar um olhar incisivo para si mesma. Essa é a arte de Sérgio Sant'Anna.

Em conclusão, temos analisado o ângulo performativo de *Crime* misturado com algumas posturas pós-coloniais. O romance revela as contradições do sistema literário e contesta estruturas de poder estabelecidas. Através da performance de um crítico teatral, articulada por via da contramímica, de diversos cenários artísticos e de diálogos intertextuais, se cria crítica artística e arte crítica. O (meta)olhar deste crítico e deste texto para dentro e para fora da encenação nos permite questionar a autoridade que envolve o ato de escrever e representar. A final de contas, o discurso pode manipular ou iluminar mas o destino final de um texto literário aberto permanece sob a responsabilidade interpretativa do leitor. Como opina Sant'Anna sobre “O grande vidro” de Marcel Duchamp, “E esse aspecto ‘inacabado’ garantiu-lhe um prosseguimento indefinido, uma

abertura total” (Brandão Santos, *Um olho* 111). O escritor e o leitor nem devem silenciar nem devem ser silenciados. No plano literário assim como no social, devem poder desmascarar os possíveis “estupradores” da arte e da vida, ou seja, os criminosos e os crimes delicados. Porém, se tudo parece ter sido dito e feito, a diferença radica na proposta artística do escritor e nos caminhos que possibilite percorrer; nas múltiplas vias que construa através da palavra/resistência para que o sentido do tráfego sempre seja a livre expressão. Isto só pode ser feito com perspectiva e participação, reformulando novos significados a partir das observações e das atuações do escritor e do leitor. Ao penetrar criticamente a cena literária como o especta(u)tor, ambos poderão observar e intervir também no seu cenário social.

## CAPÍTULO IV

### No camarim: autoficção e excentricidade em *Berkeley em Bellagio* de João Gilberto Noll

Vejo a literatura como acontecimento, não apenas como espelho das questões sociais mais imediatas. Mas que ela traga o leitor para um horizonte ritualístico, um horizonte litúrgico. É como se ele sentasse, que fosse lá no palco e participasse junto com o ator. Ando muito preocupado com essa questão da liturgia, do ritual.

João Gilberto Noll<sup>5</sup>

#### A. Começo do ritual

É no camarim, às margens do palco central, onde começa o ritual do ator. Ali, o artista se fantasia e, usando a sua bagagem de experiências, se concentra para poder se reinventar e representar as suas personagens. Depois, durante a performance a ilusão pode parecer real ou, ao contrário, o real pode parecer invenção. Tudo é possível para o olhar do espectador. Ao finalizar a representação, é nesse mesmo lugar privado, o camarim, onde o artista se despe e tira a maquiagem para voltar a ser ele mesmo. Algo semelhante pareceria acontecer em *Berkeley em Bellagio (Berkeley)*, romance de João Gilberto Noll (1946, Porto Alegre) publicado em 2002. Nesta obra, o protagonista/narrador é um escritor gaúcho. João, o nome dele, é um professor convidado pela Universidade de Berkeley que, tenta escrever um romance numa fundação norte-americana em Bellagio, Itália. Finalmente, ele acaba voltando para a sua cidade natal, Porto Alegre. Já que todos

---

<sup>5</sup> A citação do autor se encontra no seu site de internet na seção “Por ele mesmo.”

esses dados correspondem também ao autor, vale a pena se perguntar se será João o próprio Noll fantasiado e se preparando para a uma performance literária?

Pela coincidência do nome, da origem, da profissão, das viagens e de outras características desta personagem com o autor do romance, a estória pareceria ser uma representação autobiográfica de João Gilberto Noll. Porém, ao ler o texto, vemos que, assim como o camarim, o livro se torna uma espécie de espaço “excêntrico” ou alternativo para Noll “se fantasiar” num narrador/protagonista/escritor e poder fazer “seu ato performático”. Como se fosse um *performer*, Noll cria um sujeito diferente dele que põe em cena e transforma algumas das suas vivências pessoais. Após a representação, que, no seu caso, se desenvolve também às margens do palco central, o leitor pode perceber um “despir”, assim como acontece no camarim; um desmascaramento de diversas convenções artísticas e sociais que nos permite refletir sobre as possíveis propostas de Noll.

Nós, leitores, olhamos, então, pela fechadura da porta desse camarim imaginário que dá acesso a performance do livro para participar da construção e da representação dessa personagem. Nos integramos ao ritual artístico a convite do narrador/ator/escritor. Posto que, fantasiado num outro, ele brinca conosco propositalmente, analisarei alguns aspectos performáticos presentes nesta obra de Noll a partir dessa imagem teatral. Apontarei também para outras estratégias narrativas, recursos metaficcionais e posturas pós-coloniais que, reforçando o caráter performático do romance, servem igualmente para exprimir uma reflexão em torno do (entre)lugar da literatura e do escritor brasileiro na sociedade atual.

## B. Autoficção de um especta(u)tor

Primeiro, vejamos o que diz Noll sobre a presença neste romance de fatos por ele vividos num trabalho fotográfico e documental de Eder Chiodetto:

Não apenas porque é meu nome próprio, mas porque João é João, é aquela coisa comum. Tem um lado confessional, só que mais assim interno, imaginário, eu acho. É minha existência que move minha ficção. Mas até hoje não me senti um escritor autobiográfico. Apenas nesse livro começo a achar que tem marcas mais biográficas, na medida em que se não tivesse ido a Berkeley e a Bellagio, não teria escrito esse livro. Agora, é claro que 70% do que ele contém de história realmente eu não tive. Algumas coisas quisera eu ter vivido, mas não vivi. (Noll “Depoimentos”)

Sem dúvida, é o texto do autor que mais utiliza aspectos evidentes da sua vida. Além de ser gaúcho como João, o protagonista/escritor, Noll foi, de fato, convidado pela Universidade da Califórnia em Berkeley como escritor visitante em 1996 e, um ano mais tarde, para ensinar literatura brasileira. Também foi convidado à instituição americana na Itália chamada Rockefeller Foundation Bellagio Center. Porém, embora haja uma aparente duplicidade ou espelhamento entre autor e protagonista, não se trata de uma cópia do real, de uma documentação fiel nem de uma autobiografia. A auto-exposição não é completamente verídica, como menciona Noll na citação acima, já que é um romance performático e metaficcional que explora a integração do real e expõe a sua construção.

Pela proximidade mencionada entre esta obra e seu autor, começarei abordando o ângulo biográfico. Mais do que procurar um espelho autoral no texto, verei a função deste mecanismo dúplice e metaficcional como um ato performativo. Um escritor real escrevendo sobre outro escritor parecido com ele, escrevendo sobre outro escritor que é e não é ele mesmo, é uma evidente *mise en abîme* e um interessante jogo de representações de si. Em “Narrando alteridades: socialidades na literatura Contemporânea”, Cristina

Maria da Silva propõe descobrir o que refletem estes gêneros literários híbridos que não são autobiografias nem livros de memórias tradicionais mas que incorporam o vivencial. Ela considera que são importantes para “pensar nas intrincadas teias que envolvem a constituição dos sujeitos e as sinuosidades sociais e históricas que o atravessam.” Da Silva discute diversas denominações para descrever estas misturas de formas e gêneros como a alterbiografia, a etnografia ficcional e a autoficção. Todas as possibilidades envolvem a combinação de fatos reais e imaginários.

A alterbiografia é um “Neologismo híbrido, na medida em que articula o adjetivo latino *alter* (outro) e o substantivo grego *graphia* (escrita), o significante ‘alterbiografia’ remete, explicitamente, ao significado da escrita da vida de outrem, constituindo, destarte, um texto de representação em que se refletiria um *alter ego*.” (Mucci “Alterbiografia”). Segundo Cristina Maria da Silva, “As narrativas literárias trazem múltiplas vozes, narradores múltiplos (alterbiografias) e personagens oscilam entre 1ª e 3ª pessoa, confundem-se, talvez por isso consigam trazer tantas vozes das cidades e das socialidades nelas existentes” (“Narrando”). Por outro lado, no mesmo artigo, da Silva discute que “etnografias ficcionais” são “ficções da vida social” para “pensar o que a cultura e a sociedade tornam ficções e como a literatura entra com uma fala de corte, recriando, mobilizando o imaginário, revirando o avesso dessas ficções através de um jogo textual permeado de outras.” Finalmente, sobre a autoficção, a professora Anna Faedrich Martins explica:

O pacto próprio da autoficção não é o autobiográfico, nem o referencial; é o pacto oxímoro. O autor pode manter o jogo com as fronteiras tênues que separam pretensiosamente a realidade autobiográfica e a ficção romanesca. A autoficção é uma narrativa híbrida, duvidosa, ambígua e indeterminada. O narrador, muitas vezes, manipula aporias, questiona o que é mentira e o que é verdade, o que é falso e o que é verdadeiro, e, ainda, o que é mentira e o que é falsidade, o que é representação e cópia em se tratando de

ficção. (“A autoficção” 462)

Para o caso de *Berkeley* de Noll, penso que, entre os três conceitos mencionados, o de autoficção seria o mais apropriado já que o romance incorpora alguns dados do autor à vida de um protagonista inventado. Se quiser vê-lo de outro modo, o autor se reinventa, se ficcionaliza, ao criar uma personagem baseada em algumas das suas experiências mais conhecidas, não necessariamente como um exercício egocêntrico, mas como meio para abordar, entre outras preocupações, as relativas à situação do escritor. Aquilo vivido pelo autor está sempre presente de alguma forma na literatura mas, neste romance, se brinca propositalmente com a sua ficcionalização. Parece-me que a categoria de alterbiografia aplicaria mais ao que o escritor e teórico brasileiro Silviano Santiago faz com Graciliano Ramos no romance *Em liberdade*, por exemplo. Neste, escreve uma autobiografia imaginária dum outro fazendo um *pastiche* do estilo do homenageado. Também, mesmo sendo personagens ficcionais, alterbiografias seriam as que escreve José Costa, o escritor anônimo de *Budapeste*, sobre outras personalidades, embora sejam publicadas como autobiografias. De certo modo, também seria uma espécie de alterbiografia ficcional o que Sérgio Sant’Anna escreve sobre Antônio Martins em *Um crime delicado*, uma confissão de um crítico teatral.

Cristina Maria da Silva comenta que Noll “É um escritor que ‘somatiza o que vive’, e isso não quer dizer diretamente que suas narrativas são autobiográficas, para eles se trata de uma ‘autoficção’, pois há uma teatralização no texto literário que não permite que ele documente, antes transfigure a realidade que ele tenta alcançar e remontar em palavras” (“Narrando”). Isto sustenta o que expliquei anteriormente em torno do romance ser uma autoficção. Ao meu ver, também abona ao conceito de especta(u)tor que tenho

proposto nos capítulos anteriores para caracterizar o escritor e o leitor participativos. Em *Budapeste* identificamos a Chico Buarque e José Costa nos bastidores olhando e atuando anonimamente através de seus duplos. Em *Crime* vimos a atuação em cena do crítico como duplo antagônico e estratégia contradiscursiva do autor. Em *Berkeley* encontramos a João Gilberto Noll e a João no camarim fantasiados em outros escritores e interpretando diversos papéis correspondentes ao autor. Nos três romances, tanto os escritores reais como os seus duplos ficcionais diferenciados, são especta(u)tores das suas obras de forma performativa. São autores porque escrevem textos; são espectadores porque narram u observam a ação à distancia; e são atores porque se inserem conscientemente nas narrativas como personagens ficcionais. O jogo com a noção de autoria, a contramímica e a (auto)ficcionalização, fazem que a participação de escritores reais e ficcionais se misture. No caso de *Berkeley*, a elaboração de uma autoficção reforça ainda mais a participação de Noll em qualidade de especta(u)tor do romance.

### C. A performance de Noll e a “pessoa fantasia”

Em *Berkeley*, Noll se faz presente através de um protagonista com quem compartilha várias características concretas óbvias. A presença viva daquilo experimentado em carne própria pelo autor junto à sua reinvenção, ou seja, do “corpo” do escritor junto à sua teatralização no texto, pode ser considerado um ato literário performático. Isto é confirmado pelas palavras de Paloma Vidal em “Performance e homoafetividade em dois romances de João Gilberto Noll”:

O escritor se arrisca como *performer* ao construir a obra com o próprio corpo, expondo-o, expondo-se, numa indefinição das fronteiras entre arte e vida. Herdeira das vanguardas, um dos traços da performance é questionar os limites da arte e, nesse gesto, aproximá-la da vida. Quando o performer faz do próprio corpo seu material de trabalho, está



deliberadamente questionando o distanciamento que funda a idéia de obra e apostando na possibilidade de que ela seja uma experimentação subjetiva e, quem sabe até, com novas formas de subjetividade.

A estratégia performativa de Noll quebra limites entre realidade e ficção e revive a presença do autor no texto, embora reinventado. O escritor forma parte da representação real e ficcionalmente ao mesmo tempo; coloca-se dentro e fora do romance. No artigo “Aporias da escrita de si”, Diana Kingler explica a este respeito:

Na narrativa recente, assomam traços de um panorama diferente: diante da autonomia literária, a escrita se torna performance do autor, isto é, ela está em continuidade com a vida, onde o corpo que escreve não se perde, servindo, ao contrário, à criação de uma imagem (um mito [1]) do autor. A construção dessa imagem tem a ver, me parece, com uma série de questionamentos em torno do lugar do escritor hoje, que evidentemente não é o mesmo de cinquenta anos atrás, quando ainda não existiam nem uma cultura midiática tão forte nem a quantidade e proliferação de textos e de autores proporcionada pelo suporte da internet. Essa literatura “pós-autônoma” (em termos de Josefina Ludmer) implica não somente a incorporação de materiais não ficcionais na narrativa, mas, sobretudo, a ideia de que a obra não se sustenta por si só.

Esse mito, segundo a citação de Barthes incluída no artigo de Kingler, situa o escritor entre a mentira e a confissão. Nesse “entre-lugar” e através da duplicidade com seu protagonista, o escritor faz uma entrada performática na obra e sai dela tendo se transformado num outro.

Acredito que existem dois tipos de performance que se relacionam com o que Noll faz no seu romance: a performance autobiográfica e a *persona performance*. O teórico Marvin Carlson explica que na primeira, o material autobiográfico é utilizado para questionar noções estabelecidas. Inicialmente a performance autobiográfica foi usada para abordar sobretudo preconceitos de gênero mas, posteriormente, para questionar outros assuntos de índole social e política. Tem sido umas das abordagens mais utilizadas para fazer performances feministas, por exemplo. Nesse caso, a experiência pessoal é incorporada para refletir sobre o papel da mulher na sociedade patriarcal. Por outro lado, Carlson explica que “the sometimes called character or persona performance art did not

deal with autobiography or ‘real-life’ experience, but with the exploration through performance of alternative, imaginary, even mythic selves” (*Performance* 163). O resultado da *persona performance* é um *fantasy persona*, uma pessoa inventada.

Uma tradução possível ao português para *fantasy persona* cria uma imagem interessante: “pessoa fantasia”. Esta atribuiria ao sujeito uma característica de ilusão por via do abstrato, da imaginação: uma “pessoa fantástica” ou inventada; e, simultaneamente, por meio do concreto, do figurino: uma “pessoa fantasiada”. Em ambos casos, a presença do *performer* ao vivo misturando o real com a invenção é essencial. A “pessoa fantasia” não é uma personagem tradicional, que, conforme menciona Marvin Carlson, interpreta “roles removed from themselves and ‘scripted’ by others” (*Performance* 164). Ocorre nela uma mistura entre realidade e ficção através da presença ativa do criador/*performer* na obra (*active authorship*) e a ilusão criada por meio da representação.

Como vimos, *Berkeley* é uma autoficção onde ocorre a mistura entre realidade e fantasia; onde alguns elementos autobiográficos do autor são incorporados a outros inventados para construir uma personagem ficcional. Acredito, então, que o romance poderia ser considerado uma exploração literária da performance autobiográfica combinada com a *persona performance* para criar uma “pessoa fantasia”: uma “personagem fantástica”, no sentido de inventada, que seria a do João, e uma “pessoa fantasiada” que seria o próprio Noll. Esta mistura oferece um ângulo original para rever conceitos de representação e verossimilhança. O texto pode ser considerado também uma (auto)paródia performativa sobre a identidade e o papel do escritor, e sobre os temas e as obsessões de Noll que se repetem em vários dos seus protagonistas.

#### D. Ponto de vista: (entre)lugares do “eu” e do “ele”

O ponto de vista escolhido para narrar o romance, reflete igualmente o foco performático para explorar aspectos de representação e do lugar desse escritor. A voz narrativa joga com a presença e a ausência do “eu”, com um sujeito falante que se transforma num outro, ao misturar a primeira e a terceira pessoa para contar o romance. Quem narra é e não é o protagonista dando lugar à imagem de estranhamento do “Je est un autre”, a conhecida frase do poeta francês Arthur Rimbaud. Ou seja, há uma presença do protagonista através do seu uso da primeira pessoa (o “eu”) para narrar e, à vez, uma distância da voz narrativa com respeito ao protagonista por meio do “ele”. O romance abre na terceira pessoa “Ele não falava inglês. Quando deu seu primeiro passeio pelo *campus* de Berkeley, viu não estar motivado. Saberá voltar atrás?” (9). Duas páginas depois a primeira pessoa começa a se anunciar: “que acreditava ter-me lido em algum livro do qual não lembrava o nome” (11). Já depois, ambas perspectivas se entrelaçam como vemos nesta citação com sublinhado meu: “A chefe do departamento de Espanhol e Português em Berkeley o esperava no aeroporto de San Francisco toda de preto, loira, sorrindo meio culpada por tantas atribulações que o consulado americano em São Paulo tinha me causado por não ser um cara de altas formações acadêmicas, por estar desempregado, sem endereço fixo, penso eu” (16).

Ao longo da narração, o “eu” vai prevalecendo sobre o “ele” embora o protagonista permaneça num processo de busca e (auto)questionamento. Em torno do uso dos dois pontos de vista chama a atenção que a terceira pessoa predomina no início quando a personagem não fala inglês, mostrando-se isolada, estrangeira, longe de si e dos outros. Porém, quando aprende a língua e se “incorpora” à cultura alheia, o uso da

primeira pessoa se impõe mas isto não consolida a sua identidade: “eu era um brasileiro a pensar em inglês o tempo todo, eu era outro em mim” (84). Continua sendo um estrangeiro de outro modo, alienado da sua própria cultura e perdido dentro de si mesmo. Para resumir, então, inicialmente, o narrador se sente fora de lugar porque não fala a língua estrangeira. Isto se vê no uso da terceira pessoa na voz narrativa. Depois, predomina a primeira pessoa quando se apropria da língua que não é dele, a de um país do primeiro mundo, mas continua se sentindo “outro”, fora de lugar, agora estrangeiro da sua própria cultura.

A personagem se representa, pois, através de si mesmo e da alteridade; situa-se entre o ser e o não ser, ou seja, num entrelugar; numa posição excêntrica desde onde tem uma perspetivação, conforme a definição de Linda Hutcheon incluída no segundo capítulo desta dissertação. O mesmo acontece com Noll já que ele se aproxima e “se representa” como autor integrando experiências vividas mas se distancia e representa uma outra personagem ficcionalizando-as. Esse entrelugar corresponde também à situação do livro na sociedade mediatizada atual onde é um objeto raro, não só pelo nível de analfabetismo e pobreza mas pela falta de interesse do público nas artes de índole menos popular. Desde esse entrelugar o escritor se faz presente para uns, sobretudo através das suas entrevistas nos meios de comunicação, mas passa desapercibido como sujeito distante ou inexistente para a maioria. Desde esse entrelugar o livro é lido ou não dependendo da promoção que receba. O crítico Silviano Santiago discute as contradições desta realidade em vários ensaios reunidos em livros como *O cosmopolitanismo do pobre*. Ante a precariedade da sua situação, o escritor permanece, então, na busca de uma escrita pertinente e atualizada que justifique a sua vocação e que interesse ao seu limitado

público. Como explica o crítico Italo Moriconi na orelha do livro, “A mestria invulgar de João Gilberto Noll, aqui demonstrada na utilização estética da oscilação entre um ‘ele’ e um ‘eu’, fornece talvez o mais sofisticado exemplo, em nossas letras recentes, de exploração contemporânea dos limites entre ficção e realidade, no espaço de uma escrita do eu ameaçado de extinção e necessitado de redenção” (Noll, *Berkeley*)

O paradoxo entre o “eu” e o “ele” pode ser comparado ao que acontece com o ator no palco quando encarna personagens. O ator é e não é ele mesmo em cena da mesma forma que a identidade do escritor é teatralizada no romance. Assim como o ator pode representar um outro sem sê-lo, o escritor escreve sobre um outro sem sê-lo. A particularidade aqui é precisamente a abordagem performática na qual o real e o ficcional se misturam sem estabelecer fronteiras claras entre pessoa e personagem. Há, então, uma máscara ficcional que Noll usa para explorar alguns papéis que desempenha o escritor brasileiro no seu país e no estrangeiro a partir da sua experiência e da sua presença transformada no texto. É o papel do escritor que apenas sobrevive no Brasil com a sua profissão. É também o escritor que é convidado para dar aulas de literatura brasileira e escrever nos Estados Unidos. Nas cidades de Berkeley e de Bellagio, é o representante do “terceiro mundo” entre intelectuais do “primeiro” e a elite de países subdesenvolvidos. É o escritor latino americano de quem é esperado um certo tipo de literatura e de posturas ideológicas. Todos esses papéis circunstanciais que o protagonista têm que assumir, são parte da sua sobrevivência e da sua representação. A sua auto-exposição consciente permite o questionamento da sua identidade e da sua função no mundo. Isto é particularmente performativo se consideramos a seguinte definição de performance de Marvin Carlson:

Its practitioners do not base their work upon characters previously created by other artists, but upon their own bodies, their own autobiographies, their own specific experiences in a culture or in the world, made performative by their consciousness of them and the process of displaying them for audiences. Since the emphasis is upon the performance, and how the body or self is articulated through performance, the individual body remains at the center of such presentations. Typical performance art is solo art, and the typical performance artist uses little of the elaborate scenic surroundings of the traditional stage, but at most a few props, a bit of furniture, and whatever costume (sometimes even nudity) is most suitable to the performance situation. (*Performance* 6-7)

Todas essas características se encontram presentes em *Berkeley* e em outros textos de

Noll: a presença e transformação proposital do aspecto pessoal, uma arte de solo, poucos figurinos e elementos cênicos.

#### E. Sobre *Berkeley* e outros romances Noll

De fato, assim como *Berkeley*, os outros romances de João Gilberto Noll têm sido protagonizados por figuras masculinas parecidas a João, com identidades excêntricas e cindidas. *Berkeley* e o último romance de Noll intitulado *Anjo das ondas*, porém, são os únicos onde acontece o jogo mencionado entre o “eu” e o “ele” na voz narrativa. Os protagonistas de Noll costumam ser figuras anônimas inadaptadas e marginalizadas que perambulam sem lugar, destino ou objetivo fixo pela cidade. Sem passado nem projeções futuras, vivem o presente esbarrando por acaso com desconhecidos e não emitem juízos morais sobre o que vêem ou lhes acontece. Geralmente, estes protagonistas não estabelecem relacionamentos duradouros com as pessoas que encontram no caminho. Quase todos estão desempregados, às margens da sociedade. Em alguns casos, há, inclusive, uma mutilação ou um desmembramento final. Em alguns dos romances, os protagonistas têm alguma profissão relacionada com a arte e com a representação. Isto nos remete ao processo performático que o teórico Marvin Carlson chama de *ghosting*.

Como fantasmas, esses protagonistas são diferenciados e recontextualizados em cada obra.

*Berkeley* se parece e se diferencia dos outros textos. Agora, é especificamente um escritor que não é totalmente anônimo. Chama-se João. Porém, é um nome corriqueiro sem sobrenome. Além disso, é mencionado só uma vez no texto ao ser lido e pronunciado erradamente por um amante passageiro na Fundação de Bellagio. É um sinal de identidade quase sem importância mas não é uma escolha qualquer. Alguém chamado de João provavelmente pertença ao mundo lusófono. Neste caso, sabemos que ele é do Brasil, o que o situa num país de origem. Mas João não tem uma identidade definida ou talvez a esquece ou a perde na sua chegada ao estrangeiro. Num momento dado diz “pensei na minha idade, vi que isso para mim já não dizia nada, nem o nome que me deram na pia batismal lembrava, se é que em algum dia me deram um nome, um corpo definido, uma imersão no tempo, se é que o tempo ainda não corre para esse ninguém que acabei sendo em meio à Fundação americana” (*Berkeley* 52). Mesmo que seja confuso e fragmentado, ele tem um passado, contrariamente a outros protagonistas de Noll. Este está constituído por algumas lembranças não gratas da infância, da adolescência e da época adulta.

João é situado também no contexto específico de duas instituições acadêmicas americanas, não perambula eternamente sem rumo. Por momentos, ele mostra um certo desejo de estabilidade e de construir uma história pessoal. Ao igual que em outros textos, o protagonista tem vários relacionamentos, homossexuais e heterossexuais. Em *Berkeley* ele menciona um parceiro principal, Léo, com quem termina formando uma família nada convencional de dois pais e uma filha. Por último, a maioria dos romances de Noll se

desenvolvem no Brasil e finalizam quase sempre em Porto Alegre. Tanto *Berkeley* como os posteriores livros *Lorde*, que também é muito teatral, e *Anjo das ondas*, transitam entre essa cidade e o estrangeiro. Os três saem do contexto local. Em *Berkeley* há uma volta à terra natal e, à diferença da maioria dos outros romances, a viagem o leva a estabelecer laços humanos que pareceriam ser esperançosos dentro do desalentador panorama social que o rodeia.

Evidentemente, Noll constrói seus diversos romances a partir de uma reiteração temática. Cria a diferença a partir do que, aparentemente, é sempre igual. Nas palavras do autor em entrevista feita por Sergio Colina Martín, “Siento que escribo una epopeya de un hombre solo, a través de todas mis novelas” (“João”). Em Noll há, pois, uma (auto)intertextualidade e uma (auto)paródia ou seja, uma retomada de personagens e assuntos elaborados em todos os romances, cada um com variantes e especificidades. Numa passagem metaficcional de *Berkeley* um escritor de Chicago define a obra do protagonista. João fala com ele “do meu personagem de sempre que aparece em cada livro”. Parafraseia as palavras do americano segundo quem

os meus romances então não passam de seqüelas do subdesenvolvimento, esses personagens um tanto crônicos que faço, que não sabem nem para onde ir, se for verdade que procuram algum caminho; ainda não encontraram nem ao menos a técnica mais elementar da vida, ou seja, não sabem como lançar a intenção num gesto claro, soberano, preciso – só assim, diz ele, o cara se destaca da natureza e passa a cavar seu próprio enredo (59-60).

É uma interpretação para a obra de Noll que está explícita no texto aludindo à sua repetição e construção. Seus protagonistas pareceriam ser personagens ensaiadas com papéis pré-estabelecidos. Porém, há mudanças nos roteiros. Há, pois, (auto)repetição e (auto)subversão. Parece-me que isso evidencia uma (auto)paródia em Noll, ironicamente sublinhada nesta passagem (auto)referencial sobre a sua própria obra.



## F. Dupla consciência, descentramento e diversos aspectos metaficcionalis

O protagonista de *Berkeley*, esse outro escritor “fantasiado”, é, como já disse, um ser excêntrico que se repete e que se encontra sempre num entrelugar. Isto tem a ver com o contexto social em que o autor inicia as suas publicações. Época de desilusão democrática após a ditadura, esta marcou a busca do escritor de novos sentidos para a literatura num contexto onde tinha perdido a missão política mais evidente. Noll explica:

Empecé a publicar a principios de los años 80, un momento de crisis de los ideales políticos y sociales de toda una generación. De ahí, a mi entender, ese aspecto de dislocación de los personajes, que salen en busca de algo que no consiguen identificar. Esa carencia genera en esas criaturas un deseo no exactamente del otro, sino un deseo de abrigar a ese otro, de impregnarse de él, de sus valores codiciados, codiciados a veces por el mero hecho de que viven en el reino de la alteridad. En mis libros las identidades dejaron de ser cautivas, pudiendo, en cualquier momento, sufrir la invasión de otra identidad. (Colina “João”)

Essa busca de sentidos para a literatura se acentua hoje, num mundo globalizado, comercializado e espetacular onde o escritor e o livro lutam por sobreviver. Isto não se deve mais à censura e a repressão de uma ditadura política mas a outros fatores que competem e ameaçam a sua existência e que tem mais a ver com uma ditadura econômica, entre eles, a pobreza da maioria, tanto a material como a intelectual e espiritual. São circunstâncias como as exigências temáticas e estilísticas impostas pelo mercado e pelos valores convencionais, a predominância da televisão e da internet, a pouca prioridade para a cultura não popular ou a carência educativa do leitor comum.

Justamente, o jogo entre “eu” e “ele” que vimos anteriormente evidencia uma destas lutas de sobrevivência. De dentro e à distancia ao mesmo tempo, o escritor revê a sua função na cena literária. Mostra igualmente uma das invasões de identidade mencionadas na citação de Noll. É um exemplo da necessidade de construir o sujeito a partir do outro. Exemplifica também a dupla consciência (*double consciousness*)

tipicamente performática de fazer e, simultaneamente, se observar de fora ao narrar.

Neste romance, inclusive, acontece uma múltipla consciência da duplicidade já que o protagonista, não só se olha a si mesmo como narrador distanciado, mas também sabe que é olhado pelo leitor.

Por outro lado, a foto na própria capa do livro na primeira edição lançada pelo selo Francis em 2004, transmite esse desejo de “abrigar o outro” e sugere que o romance não estará centrado em noções conservadoras: dois homens deitados, um encostado no outro segurando o seu braço. Além disso, sabemos na primeira página do texto que o protagonista está no *campus* de Berkeley sem falar inglês, e que é um escritor que mendigava no Brasil. São diversas manifestações do descentramento em relação com o que é “normal”. Em torno deste ponto, é importante sublinhar que o gênero performático é “descentrado” e crítico em relação com toda prática hegemônica. É um gênero que encarna o marginal e que contesta a ordem. Desestabiliza noções exclusivas relativas a identidade, gênero, sexualidade, política, entre muitos outros temas. Mostrar as diferentes circunstâncias e os variados rostos do descentramento é, pois, essencial para um texto que explora as condições de marginalidade.

O descentramento de João vê-se também em termos da sua cordura. Para ele, é difícil lembrar o passado e até falar o seu próprio português após uma queda no banheiro que lhe afetara a memória. Temos um protagonista que divaga entre a sensatez e a loucura, e que não provê ao leitor uma sensação clara do passar do tempo nem da realidade. Nunca temos certeza se as coisas estão verdadeiramente acontecendo ao narrador ou se são só parte da criação dum outro texto que ele está escrevendo. *Berkeley* é, pois, uma (auto)ficção dentro da (auto)ficção. Os limites entre “realidade” e “fantasia”

são difusos. A sua memória é falha; a presença do sono e do sonho é marcada. Às vezes, o contar e o acontecer parecem simultâneos: “importa o trânsito entre a memória se formando e o que está prestes a ocorrer ali na bucha, parece que vivo nesse hiato, ao ocorrer a coisa ainda não a tenho o suficiente para socorrer-me em sua identidade, e depois é como se eu nunca pegasse o tempo a tempo, sempre é tarde para tanto” (97). Não há, pois, uma tentativa de reconstruir a lembrança porque para João é quase impossível. Trata-se, pois, de uma narração descentrada com relação a noções acostumadas de tempo e veracidade.

Contrariamente ao romance memorialista, o de Noll não reconstrói um passado mas se constrói a partir da reinvenção do presente. É possível, então, que nada tenha acontecido; que o protagonista tenha permanecido em Bellagio, em Berkeley ou no Brasil escrevendo e imaginando outras realidades. Frequentemente, João confessa perder o fio do que escreve, acordar e não lembrar de nada, despertar “se despertar de fato houve” (51). A perda da memória, muito além da razão que ele dá sobre a sua queda no banheiro, vem de um desapego, de uma insatisfação profunda com a realidade e com o seu papel como escritor: “para que acumular tanto dinheiro se ninguém precisa dele nem de nada, sou apenas um escritor pretérito, me amanso, não quero criticar nada nem ninguém, sou sombra, nada mais me assusta, provoca minha ira, meu descontentamento” (50). Finalmente, é da impossibilidade de falar que nascerá o romance. Sobre o texto que escreve, João explica:

...um livro *in progress* que teimava em não avançar, temendo talvez que o autor tivesse de dizer ao fim e ao cabo o que nunca conseguira revelar antes nem nos livros nem na vida: sua oralidade, mesmo em sua própria língua, não vinha de uma necessidade genuína: ao falar, expressava não bem a forma daquilo que pensava ou sentia, e sim parecia interpretar uma voz além das proporções, que assim o representava limpo, estruturado, já muito, muito longe do caos ao que pretendia aludir: esse mesmo – o seu. (25)

Esta passagem auto referencial ilumina a relação contraditória de João com a palavra oral e escrita enquanto instrumento organizador da desordem que, através dela, se nomeia; a palavra como elemento unificador e estruturador de uma identidade (social e pessoal) fragmentada que não é fixa e harmoniosa. Porém, como a palavra escrita e impressa pareceria ter perdido a sua importância nesta sociedade imagética e espetacular, ela encontra-se também marginalizada e, portanto, se apresenta como um veículo para exprimir o próprio deslocamento.

#### G. Sexualidade e marginalidade

Em *Berkeley*, como mencionei, vemos o descentramento no que concerne a conceitos de identidade, sexualidade, socialidade e status sócio-econômico, entre outros. Embora presente ao longo da sua obra, Noll não atribui tanta importância ao tema da homossexualidade. Ele foge dos estigmas. Comenta que “El hecho de que un sujeto mantenga lazos homoeróticos, en mi opinión, no tiene mucha relevancia, pues no es ese el dato que está realmente en cuestión. Lo que persigo con esos personajes es la indistinción del sujeto social al borde de la asfixia. Lo demás son puntos coadyuvantes” (Colina “João”). Não estamos, por tanto, ante uma “literatura gay” que procura definir o lugar do homossexual na sociedade embora seja um tema recorrente explorado em múltiplos estudos sobre o autor. Porém, como na sociedade atual ser homossexual ainda é uma escolha alternativa e marginal, acredito que é esse o ângulo explorado pelo autor, o que aponta uma vez mais para o caráter performativo da obra. A sexualidade em todas as suas possibilidades se apresenta como mais uma forma de contestar a opressão, neste caso, causada pela versão hegemônica heterossexual. Essa resistência à ordem estabelecida é

característica da arte performática. A ficcionalização de práticas sexuais “marginais” pode servir para questionar as concepções convencionais e, simultaneamente, refletir o deslocamento que o moralismo pode provocar no indivíduo.

Nos romances de Noll temos uma marcada presença da sexualidade através de encontros homossexuais, heterossexuais e de sexualidades indefinidas. Em *Berkeley*, por exemplo, João estabelece sua preferência sexual logo no início: “Léo, o homem a quem costumava chamar de namorado” (*Berkeley* 9). Ele tem esse e outros relacionamentos homossexuais. O romance inclui também casais heterossexuais que ele conhece e o breve encontro de João com uma australiana em Bellagio, os múltiplos momentos de masturbação do narrador, e o caso de Mana/Maria, uma moça brasileira que João conhece ao chegar a Berkeley.

Este último relacionamento pareceria ser heterossexual até que o narrador conta na terceira pessoa que “Ele enfiava o dedo pela vagina dela e encontrava lá no fundo um pênis em miniatura [...] Aliás, ele nunca conseguiu (nem procurou, por certo) uma única informação sobre essa peça do corpo feminino que bem longe estava do clitóris. Só Maria a possuía? Seria um quisto provedor de benefícios sem conta, o pau feminino primevo” (15). Mana pareceria ser hermafrodita. Quebrando esquemas convencionais, a sexualidade na obra de Noll é diversa, explícita e chocante. É expressada naturalmente mas de forma crua e direta, não romantizada. É o ser humano mostrado no seu instinto mais animal, muitas vezes descrito através de uma linguagem violenta e escatológica.

Frequentemente, seus protagonistas são seres emocionalmente anestesiados e isolados cujos únicos momentos de vida e de paixão acontecem no contato sexual estando sozinhos ou com os outros. Esta é a importância da sexualidade na obra de Noll, muito

além das categorias. Para as personagens, o contato sexual é uma forma de (sobre)viver à deshumanização e à solidão, uma forma de conexão com a essência humana. Para João, por exemplo, engolir esperma “lhe fizera um homem vivo, o mesmo esperma de seu pai, pois o sêmen de um só homem contém o esperma de toda a humanidade” (*Berkeley* 31). Para o escritor, por outro lado, o uso livre da linguagem e da temática sexual e escatológica serve para dissolver qualquer tipo de (auto)repressão literária ou social.

Todas as secreções produto destes relacionamentos caracterizam uma literatura líquida e de choque, segundo a professora Tânia Teixeira da Silva Nunes na sua dissertação “Experiências do corpo e a explosão do avesso em João Gilberto Noll.” Teixeira analisa a obra de Noll usando conceitos dos teóricos Zygmunt Bauman e Walter Benjamin. Explica que nos seus textos encontramos um “Narrador em estado-de-morte, afetado pelos embates de ‘fora’, valorizam o ‘dentro’ porque no interior a matéria é viva, reage aos encontros através da excreção, do vômito, da náusea, da secreção, ou seja, reage ao imobilismo e, assim, purifica-se” (166). Isto é, essas secreções “internas” refletiriam a busca do narrador/escritor para comunicar a sua experiência com a sociedade “externa” e com a escrita. Na obra de Noll, a linguagem seria uma espécie de corpo alegórico através do qual ocorre um desnudamento que impacta o leitor. Daí a insistente presença da sexualidade e da linguagem escatológica. Por outro lado, a presença recorrente de atos sexuais transforma o texto numa espécie de *body art* no qual o corpo se torna objeto e sujeito da criação artística assim como acontece numa performance. Ou melhor ainda, se torna um *embodied performance* ao encarnar através do corpo os comportamentos sociais reproduzidos ou desafiados.

No artigo “Orifícios e secreções: a poética erótica de João Gilberto Noll”, Fábio

Figueiredo Camargo também aborda o assunto sexual e escatológico. Ele “analisa trechos da obra de João Gilberto Noll e suas relações com a teorização sobre o erotismo proposta por Georges Bataille como algo da ordem de uma violência natural, tentativa de continuidade para o descontínuo, numa representação na qual o corpo (re) produz e é produto de uma escrita pulsional.” O uso de uma linguagem escatológica e de sexualidades rejeitadas pela sociedade seriam formas de representar esse erotismo violento. Isto reflete uma postura performática de subversão perante aquilo estabelecido como apropriado e correto que se incorpora à linguagem. Diz Camargo:

Se o corpo comparece com seus orifícios e suas secreções, a linguagem comparece com suas falhas e fissuras, para também apontar essas diferenças entre a natureza realista da descrição e a urgência desse corpo que precisa libertar-se para poder sobreviver em meio a uma realidade opressora. Da mesma forma, essa literatura precisa copular com a linguagem para poder fazer-se livre das amarras impostas pelo bom gosto. Daí o excesso de palavras como *esperma*, *porra*, *cagar*, *mijar*, *foder*, encontradas na obra nolliana em geral, diversas vezes repetidas.

Segundo Camargo, a busca dos narradores de Noll de gozar repetidamente através do sexo e de “falar em jorros” refletem o seu mau estar na sociedade e a sua busca de continuidade e sobrevivência (literária). Em outro trabalho de Tânia Teixeira da Silva Nunes, “A literatura líquida de João Gilberto Noll”, ela reafirma esse ponto já que no gozo físico e verbal do narrador, desabafo que lhe permite se libertar de diversas opressões, ocorre um processo de esvaziamento. Por isso ela utiliza o conceito “líquido” de Zygmunt Bauman que mencionei anteriormente. Teixeira da Silva Nunes explica que “O que podemos chamar de a literatura líquida do autor tem, como marca singular, a palavra a esvaziar o corpo, a secá-lo em sua linguagem, como símbolo de uma ausência, uma anomia, em que a vida se faz na transitoriedade do instante, ou seja, seus personagens ingerem e expelem pelos orifícios corporais os desencontros da vida.” (“A literatura”). Penso que essa liquidez vê-se, não só através da sexualidade e da linguagem

sem pausa, mas da identidade dos protagonistas de Noll que não são fixas, que vão se transformando enquanto bóiam ou navegam muitas vezes à deriva.

Na dissertação “Lugares e entre-lugares do desejo: identidades e experiência homoerótica em João Gilberto Noll”, Marcos de Jesus Oliveira também analisa a experiência homossexual na obra do autor como forma de contestar valores sociais e literários convencionais. A sua proposta busca:

... evidenciar como os encontros afetivo-sexuais entre homens reorganizam ou, como queiram alguns, desorganizam as formas tradicionais de sociabilidade, de política e de identidade, agenciando críticas de várias ordens aos paradigmas dominantes de leitura e interpretação do texto literário, bem como aos parâmetros de dominância canônica da literatura. A narrativa desafia as maneiras ‘oficiais’ de ler e pensar o texto literário, revelando os bastidores ideológicos dos limites disciplinares da literatura e as concepções literárias que impõem limitações à representação da experiência e da prática homoeróticas. (7)

O que me parece importante sublinhar em relação com a presença da homossexualidade na obra de Noll é que esta não tem a função de explorar a identidade e o papel do homossexual na sociedade. Aparece como mais uma manifestação de sexualidade humana, como uma das únicas formas que possibilita às suas personagens isoladas e imunes se tornarem vivas e experimentar algum sentimento. É claro que toda escolha temática tem conseqüências interpretativas para o leitor. Numa sociedade patriarcal e homofóbica, não tem a mesma implicação escolher uma personagem homossexual que uma heterossexual.

Porém, em *Berkeley* o essencial não é tanto a busca de uma identidade homossexual mas o caráter “marginal” e “excêntrico” dessa preferência sexual, o “fora de lugar” ou o “entre-lugar” que ela permite expor em relação aos seus protagonistas, à sociedade convencional e à literatura. O foco é o aspecto do deslocamento e da marginalidade. João se sente só por várias razões. A sua humanidade e seu (auto)conhecimento acontecem frequentemente através da sua sexualidade, do contato com o próprio corpo e com o do



outro, neste caso principalmente o masculino. Isso é plasmado na escrita através do vocabulário e da linguagem escolhida.

Como acontece com o corpo, simbolicamente, é o contato físico com a palavra, com a escrita, com o livro em construção, o que dá sentido à sua existência. A abordagem e o relacionamento com a palavra/corpo têm que corresponder ao difícil processo criativo e de busca de um lugar na sociedade. Há uma afirmação no romance que me parece apropriada a este respeito. É uma observação metaficcional do narrador que aplica para o protagonista assim como para o autor. O narrador diz: “Eu era um escritor de olhar *heavy*” (43). Esse olhar denso e pesado é palpável na linguagem, nos temas, na perspectiva e nas propostas do romance. Não nos encontramos diante de uma literatura “*light*” que busca entreter. Pelo contrário, é uma literatura de difícil leitura e compreensão.

Para fechar este tema, em “Os galanteios homo-eróticos na ficção de João Gilberto Noll”, o professor Paulo César García analisa outras formas de abordar a masculinidade e de entender as relações homossexuais. A partir das idéias de vários teóricos europeus e brasileiros, busca entendê-las como vias alternas para cruzar fronteiras e entender o outro. Ele afirma:

Com isso reitero que os sujeitos homoeróticos, que protagonizam a literatura de Noll, não somente apontam homens em sua condição de serem deslocados, como também eles são situados nos “entre-lugares”. É quando a textualidade, de acordo com Silviano Santiago (2002), aposta na leitura da cultura e da sociedade e, por sua vez, alimentada por outras diferenças excluídas. Assim, amplia-se o discurso para a margem e como seus sentidos podem declinar para subverter hierarquias centralizadoras em função de diálogos férteis com outros páreos e associações culturais.

A presença da homossexualidade, então, seria uma das várias manifestações da noção de excentricidade e marginalidade na obra de Noll. Em *Berkeley*, o relacionamento do

protagonista que se consolida no final com Léo e a filha dele, Sarita, mostram um caminho diferente e possível nessa árdua busca empreendida pelo sujeito excluído. Quebrando tabus e tirando todo tipo de máscara social, João opta por uma família não oficial e não centrada em valores tradicionais. Em torno desta família alternativa, o narrador comenta com naturalidade e orgulho: “Sarita estava aí agora comigo, pois é, com o seu outro pai, nem primeiro nem segundo, mas esse outro que deveria lhe passar a impressão de que tudo o que vinga na vida vem em duplo, pronto! para recompensar a falta de mãe ela tinha dois homens de pai, o outro e este” (100).

#### H. Deslocamento e excentricidade

Falamos em *anti-establishment* e descentralização mas o título do romance pareceria nos situar no “centro” do mundo: Estados Unidos e Europa. Trata-se do centro do poder e do saber institucionalizado já que João chega a duas importantes entidades acadêmicas. Ser brasileiro já envolve a noção de periferia em relação com esse “primeiro mundo” aonde ele vai. Além disso, para um escritor pertencente a uma tradição regionalista, situar o texto em cidades estrangeiras pode refletir uma estratégia “excêntrica” em relação com o cenário local das obras de outros autores gaúchos. Porto Alegre e o Brasil são essenciais no romance mas *Berkeley* não é um romance regionalista.

Da mesma forma que vimos que através do “eu” e do “ele” a personagem deslocada narra e vai se achando, podemos extrapolar do pessoal ao nacional. Assim, o “eu” é também Porto Alegre e o Brasil e, o “ele”, Berkeley e Bellagio. Através de si e da alteridade, como no plano narrativo, se questionam noções tradicionais de identidade nacional em relação com o estrangeiro. Isso denota, não só uma reflexão pós-colonial,

como veremos adiante, mas a abordagem performática do romance já que nele se explora o deslocamento do artista que se encontra fora do seu contexto social e cultural habitual. Em *Berkeley* a abordagem performática é meio e finalidade já que o romance pode ser entendido como a performance mesma de várias formas de deslocamento.

Em “Um mundo desterrado”, Analice de Oliveira Martins menciona que o romance *Berkeley* é “o primeiro depois de tantos a apontar para alguma reconciliação possível de seu personagem com a geografia de Porto Alegre” (Dealtry, *Alguma prosa* 99). Isto é devido a que Noll tem sublinhado em diversas entrevistas que foge do selo regionalista ao se considerar simplesmente brasileiro, sem categorias. Se é verdade que em *Berkeley* o protagonista acaba voltando e se estabelecendo em Porto Alegre, essa reconciliação ocorre através da criação de um novo tipo de família e de proposta não convencional. Parece-me que o relevante aqui é que o protagonista de *Berkeley* viaja desde o Brasil até dois centros do poder e do saber, onde se sente completamente “descentrado”, para poder encontrar um novo lugar na sua própria terra.

Esse novo lugar continua sendo um entrelugar. No seu compromisso com outros sujeitos descentrados (outro homem, uma menina refugiada, a Sarita sem mãe), o protagonista descobre uma espécie de novo “centro” próprio. Portanto, a viagem ao exterior, em termos de lugares e de pessoas, lhe permite uma ao interior do seu país e de si. Precisamente, Tania Teixeira da Silva Nunes menciona que “O centro sempre é buscado por esse narrador, talvez em face de sua própria condição de descentralizado do mundo e de si mesmo, em sua subjetividade achatada e pela escrita que faz da sua vivência e da vontade incessante de atingir o cerne do que quer dizer” (“Experiências” 165). O tema do deslocamento está presente no romance, então, não só em termos

individuais e sociais através de temas como identidade e homossexualidade, mas em termos geográficos e intelectuais. Ou seja, o deslocamento em relação com o saber normativo é fundamental já que o protagonista está em trânsito entre o centro (Estados Unidos e Europa) e a margem (Brasil).

Neste sentido, é pertinente a dissertação “*Berkeley em Bellagio: Lugares*” de Vanessa Soares de Paiva. A autora discute este romance

a partir do tópico ‘lugares’, que podem ser: os lugares geográficos, explicitados no título do romance – o que implica o trânsito entre eles (insílio, exílio e desexílio) –; o lugar de enunciação do escritor sob dois aspectos – em relação a si mesmo (autobiografia e identidade) – e em relação ao escritor como intelectual latino- americano, explicitando a relação polêmica periferia/cânone. (5)

Soares de Paiva explica que o exílio, além da sua concepção geográfica pode se referir a uma noção mais interna de deslocamento e privação. Nesse sentido o exílio pode ser também um insílio, “uma situação de não pertencimento, de não inserção de um indivíduo em uma comunidade (39). O desexílio, termo criado por Mario Benedetti para descrever o retorno dos exilados ao país de origem

é uma escolha do indivíduo, que posiciona-se como uma ponte entre duas culturas e duas realidades, pois está, ao mesmo tempo, impregnado da cultura do país que o abrigou, e sente a necessidade de voltar para entre os seus. Para Benedetti, o *desexílio* pode ser tão difícil quanto o exílio, além de configurar-se como uma nova ruptura – nem aquele que retorna, e tampouco os que ficaram, serão os mesmos. (Paiva “*Berkeley*” 52)

Em *Berkeley* temos exílio, insílio e desexílio.

É interessante destacar que o narrador descreve o seu deslocamento externo e interno como um “exílio branco”. Basicamente, ele se refere ao fato de se encontrar “no conforto de universidades e fundações americanas, sem conseguir entabular em inglês uma única frase que prestasse” (*Berkeley* 43). Trata-se, então de um exílio “voluntário” e privilegiado, com o primeiro adjetivo entre aspas porque, apesar de responder a um

convite de uma universidade americana, a decisão de viajar é determinada pela necessidade econômica deste escritor no Brasil. Talvez não seja uma opção para ele mas uma obrigação para poder sobreviver com a literatura. Porém, é um exílio favorecido porque oferece umas condições de vida no estrangeiro dificilmente comparáveis à precariedade de um exilado político ou de um imigrante tradicional. O longo desabafo ininterrupto num parágrafo só que compõe o romance, reflete às complexidades que esse “exílio branco” implicam já que, por várias razões, este provoca também seu sentimento de insílio ou de não pertencimento, segundo definido anteriormente.

#### I. Conflitos identitários com a língua

Justamente, entre os fatores que o fazem se sentir insilado, a língua ocupa um lugar fundamental, tanto a materna como a estrangeira. No início ele se sente exilado por não falar inglês mas depois, ao aprendê-lo, se sente insilado por se afastar do português. No princípio, com a língua que desconhece, ele tem uma relação impessoal que permite que ele fique alienado já que “sofrendo assim de mutismo feito o mais total disléxico em língua inglesa ou em qualquer outra, apenas se embebedaria daqueles sons sem semântica, não se comprometeria com nenhum assunto” (25). O inglês estabelece uma barreira de comunicação e um tipo de isolamento que, ao mesmo, tempo, o libera de toda pressão e compromisso ideológico para poder concentrar na escrita do seu livro. Mas é precisamente por isso que o português também o aprisiona porque é a língua do compromisso literário.

Em palavras de uma feminista que senta ao lado do João, ela “sentia no português não bem uma língua, mas uma espécie de desvio pelo qual o falante de outro idioma

jamais seria capaz de enveredar. Ela dizia coisas desse tipo como se não me perdoasse o cárcere do idioma do qual eu não pretendia sair” (26). Segundo esta outra personagem de fala hispânica que já tinha se incorporado à cultura estrangeira, a língua portuguesa parece ser um desvio do “normal”. É uma forma muito significativa de descrever a língua de um escritor do terceiro mundo que se recusa a ser assimilado. A passagem, por outra parte, nos remete ao significado matemático de “excentricidade” que é definido como desvio. Talvez seja esse “desvio” é o que possibilita a sua descoberta de caminhos pessoais e literários alternos.

Além disso, essa característica de desvio reflete a relação conflitante, de liberdade e de opressão, de João com a língua materna e com a estrangeira. Ele se desvia das “regras de aceitação social” ao não se submeter ao inglês, língua principal na sociedade atual. Ele não deseja se desprender do português mas não consegue escrever na sua língua materna pela relação que isso implica com o seu país. O (des)conhecimento da língua estrangeira define o seu comportamento com o mundo externo mas a sua dificuldade com o português reflete a do seu mundo interno, ou seja, a sua identidade como escritor brasileiro. Ambas línguas causam seu questionamento sobre o seu pertencimento e seu lugar no mundo no âmbito pessoal, social e literário.

A tensão existente entre a língua própria e a estrangeira imposta por razões políticas ou econômicas é uma das dualidades identitárias conflitantes que podem ser exploradas através da abordagem performativa. A importância da performatividade, principalmente segundo a teórica Judith Butler, radica na possibilidade de resistir a modelos dominantes de comportamento cultural. O gênero performativo permite descobrir, então, práticas sócio-culturais que se repetem para (des)construir identidades

individuais e coletivas. Nesse sentido, a relação dos indivíduos com a língua materna e com a alheia revela diversos conflitos de identidade e de imposição cultural.

No debate em torno da língua e do contexto cultural, os estudos performativos encontram um ponto em comum com os pós-coloniais. A língua é um dos principais veículos pelos quais se manifesta uma cultura e se afirma uma nação. Desde essa ótica, toda escolha lingüística é fundamentalmente política. Pode servir como instrumento de luta do povo dominado para se diferenciar do “centro” ou, vice versa, pode beneficiar os países dominantes. A língua e a linguagem podem perpetuar estruturas de poder ou ser instrumentos para subvertê-los. Esse fim duplo, pode suscitar novas formas de expressão híbridas.

No processo, pode também provocar o sentimento de deslocamento do sujeito em contextos como o do João em *Berkeley*. Ele está fora de lugar no “centro” por não dominar a língua estrangeira mas está descentrado também nas margens ao ter dificuldade com a sua própria língua. Aliás, ele diz que é justamente por um “*deficit* lingüístico que me tornara escritor – aliás, não poderia chamar isso de escolha, melhor diria se chamasse o meu ofício de castigo (27). Um “déficit lingüístico”, então, o leva até a profissão da palavra por excelência. Ser escritor é, pois, resultado da precariedade e uma espécie de penitência. Com tudo, João teme se desvincular da sua cultura e do seu país sendo assimilado pela língua dominante durante seu “exílio branco”. Em Bellagio, ele diz desesperado:

Eu me debato agora, corro pelo quarto como se numa dança afro, bato a cabeça na parede porque só consigo pensar em inglês, o que treino pra dizer no imaginário para alguém já sai corrido nessa língua como se o idioma tivesse pressa de chegar para vencer meu português, matar o meu ofício, a minha ocupação – me deportar no primeiro vôo de Milão para São Paulo, para eu descer em Porto Alegre como um amigo desvalido, sem saber o que fazer de mim numa cidade que eu já não reconheço. (*Berkeley* 65)

O distanciamento da sua realidade ao se incorporar ao mundo privilegiado o assusta porque o transforma em estrangeiro no seu próprio país. A apropriação da língua “central” (o inglês), estratégia tipicamente pós-colonial, não o “centraliza” mas, inicialmente, o “descentraliza” ainda mais.

A integração do problema da língua neste romance é, pois, definitivamente política. Reflete o deslocamento ante a globalização, uma nova forma de colonização, e a falta de um projeto literário definido pelo qual lutar. Num momento dado, João se questiona porque não existe um meio de se comunicar além das fronteiras lingüísticas. Ele se pergunta “que mundialização é essa que não arruma um jeito de acabar com as línguas em troca de uma comunicação imediata, sem intermediação fonética, ou seja pura expressão virtual? E não será esse o único êxtase possível nesses tempos?” (26-27). A comunicação imediata poderia ser a sexual, por exemplo, mas, com esta pergunta, ele traz um questionamento em torno dos meios de comunicação eletrônicos, da globalização e da eliminação das diferenças regionais e nacionais.

Não creio que João esteja defendendo o apagamento da pluralidade e da diversidade lingüística. Creio que a sua recriminação está carregada de ironia e alude a necessidade de outro tipo de comunicação que não esteja baseada nos parâmetros estabelecidos pela sociedade ocidental moderna. Neste respeito, na dissertação “A reinvenção do escritor: literatura e *mass media*”, Sérgio Araujo de Sá contextualiza Paloma Vidal:

En el pasaje del siglo XX al XXI, cualquier pensamiento sobre el espacio será también un pensamiento sobre el espacio mundial y mundializado, pensamiento sobre fronteras y disolución de fronteras, sobre la nación y sus márgenes, sobre los distintos tipos de desplazamientos, del turista al refugiado. (...) En un mundo supuestamente integrado por la información, el escritor se ve como un “estúpido de la aldea global”, alguien para quien las cosas no se revelan con facilidad,



que se adapta mal al nuevo orden mundial, a la circulación acelerada de personas, dinero e información. De ahí su búsqueda de puntos de contacto que lo rescaten de la enajenación. Colocándose a sí mismo en escena, el escritor hace de la ficción un experimento con espacios mundializados entre los cuales circula desorientado. (123-124)

Esse escritor deslocado e em busca do que narrar, mais do que favorecer a mundialização que menciona João, procura um outro tipo expressão e representação diante da incomunicabilidade literal e simbólica que experimenta no estrangeiro e no Brasil. Procura outras referências e formas para se exprimir; novos vínculos que dêem sentido à sua profissão e à sua relação com o mundo. Microcosmos social, a literatura e a escrita são meios de expressão que servem para formular complexas procuras de sentidos e para tentar desenvolver uma reflexão social pertinente. Por isso, o livro oferece uma espécie (entre)lugar performativo onde o escritor pode se manifestar.

#### J. Entre a palavra e outras linguagens

Há na narração um desejo de falar com outro tipo de linguagem; de buscar outras formas de transferir o não verbal ao verbal e vice versa. Nesta tentativa, às vezes, João faz referências a outras disciplinas artísticas além das alusões literárias. Refere-se a escritores e obras, a compositores, diretores e músicos, e a artes como a dança, a música, a ópera e o cinema. Menciona, por exemplo, o compositor e pianista húngaro Frantz Liszt que viveu um tempo em Bellagio em 1837. Esta alusão me parece performativa e metaficcional porque, da mesma maneira que Noll alude e incorpora à sua escrita imagens de disciplinas artísticas não verbais, Liszt utilizava manifestações não musicais como a literatura e a pintura para criar seus poemas sinfônicos sem usar palavras. É impossível tirar as palavras de um escritor mas, como Liszt, Noll tenta criar imagens a partir de outras artes e elaborar uma linguagem literária própria para aludir à realidade.

Momentos de difícil explicação por via da palavra, são complementados com imagens corporais, não só sexuais mas de outros tipos de expressão artística: “Afrouxei o nó da gravata, pedi licença, sei lá, e pus-me a andar pelos salões da Fundação no passo de um dançarino exausto, condenado a não sair dos bastidores” (“Berkeley” 27). Na dissertação, Sérgio Araujo de Sá inclui uma interessante citação de Noll em relação ao que tento explicar:

Não viver, mas escrever para coreografar. Cada vez mais o que escrevo é pura coreografia. O meio de expressão mais apropriado para os meus livros hoje é a dança. Ou você quer o naturalismo hegemônico brasileiro? Romances de sofá e poltrona, onde o personagem pergunta ao outro se quer um copo d'água? Eu vivo a literatura como um ato de transfiguração, chame isso de encenação se preferir. Mas encenação é muito menos do que rito, pois o rito comprova o espírito humano que é de uma animalidade resplandecente, muito maior do que o palco italiano. (“A reinvenção” 121)

Ao coreografar e dançar se fala silenciosamente com o corpo, não com a palavra. Como vimos, a dança e a linguagem do corpo são essenciais na arte performativa. Identifica-se no corpo a manifestação de padrões e comportamentos sociais e, através dele, outras formas de expressão e significação. O corpo (o do autor, o do protagonista e os de outras personagens) é muito importante no romance de Noll. A necessidade de se comunicar através de outros meios surge talvez pela dificuldade de lográ-lo através da palavra. A comunicação oral ou escrita é sumamente difícil de estabelecer porque utiliza um instrumento normativo, a palavra. Esta possibilita o convívio social, a ordem e harmonia das quais o texto foge. A palavra organiza o caos que Noll e o narrador tentam exprimir. Fornece uma estrutura racional às suas posturas *anti-establishment*.

Da dificuldade de usar a palavra vem a dificuldade de escrever e nasce uma narrativa sem pausa, irracional e não linear. Como a arte pós-moderna, entre elas a dança experimental e a performance, esta explora ritmos, espaços e elementos poucos

convencionais, incorpora diversas manifestações artísticas, mistura material real com o ficcional e valoriza o silêncio como meio expressivo. No entanto, o fluir da linguagem quase corpórea do romance e da consciência do protagonista contrasta com a fragmentação da sua memória e com a sua paralisia ao tentar interpretar o mundo através da escrita. Ele pareceria desejar exprimir o caos interno e externo por outras vias que não fossem as formas codificadas tradicionais, entre elas a palavra. Porém, ele é um escritor. A sua saída só pode estar dentro da própria linguagem.

No artigo “Experiência e pobreza na narrativa de João Gilberto Noll”, Rafael Campos Quevedo, expõe:

Eis que esse tipo de representação caótica de fragmentos que se rebelam a qualquer tentativa de totalização (cuja condição poderia ser compreendida como a renúncia a um projeto *a priori* de literatura e a liberação da escrita à sua própria sorte) talvez seja, em si mesmo, uma modalidade de projeto literário. Este, por sua vez, visaria fazer da própria ordem ficcional do texto literário o correlato do aspecto caótico da realidade por detrás da aparência de ordem e causalidade que os séculos de pensamento racional tentaram revesti-la. Assim, a literatura de Noll, rompendo com a linearidade e até mesmo com a coerência da narrativa realista, estaria, na verdade, a serviço de uma outra ordem do real, mais autêntica, portanto, uma vez que não lançaria mão dos falsos sucedâneos de organicidade e logicidade do realismo tradicional. (175)

A forma desconexa da narração revelaria uma maneira de se opor à ordem lógica e a maneiras tradicionais de narrar para expor a desordem social e a crise interna que isso provoca no sujeito. O texto não quer explicar e convencer. Pelo contrário, busca provocar dúvidas e incomodar. Segundo Campos Quevedo, vários romances de Noll terminam com “algum tipo de colapso com a linguagem, seja na forma de impotência total ou parcial dos sentidos (mudez ou surdez como em *Hotel atlântico* e *Harmada*); seja no conflito entre língua materna e língua estrangeira (*Berkeley*) ou, simplesmente, na encenação de uma mudéz (*A céu aberto*)” (170). Isto pode ter duas implicações que ele chama de “degeneração” ou “triunfo”. A primeira, seria representativa da desumanização e da

impossibilidade de comunicação e, a segunda, seria uma evolução a outro plano onde as palavras não são mais necessárias.

De fato, depois do excesso de palavras de *Berkeley* vem o silêncio da cena final na qual Sarita intercambia um botão vermelho com a criança dum acampamento de refugiados. O que parece ser um simples botão, é um símbolo de empatia e de união que, simbólica e literalmente, fecha o texto como se fosse um figurino. Um botão vermelho é também uma flor que simboliza amor e vida. É, inclusive, uma tecla em diversos artefatos eletrônicos que pode servir como sinal de alerta. De qualquer forma, este pequeno objeto ajuda a construir uma imagem de contato, vínculo e humanidade entre duas crianças igualmente inocentes, uma brasileira e uma estrangeira. Isto acontece no meio de um acampamento de refugiados, num lugar atroz impossível de descrever com palavras.

Trata-se de duas meninas excêntricas, uma por ser exilada e a outra por ser filha de dois pais. Conta o narrador que “Sarita passava o botão vermelho para a mão da outra menina, que olhou para mim não bem com um sorriso, mas olhou parecendo suspirar pacificada” (106). É certamente um final um tanto esperançoso, dentro do contexto hostil que se descreve. No silêncio dos presentes, através do olhar e de um gesto, este momento viabiliza a comunicação por meio de laços humanos reinventados. É o que vimos também na criação de uma nova família de dois pais e uma filha. Aliás, a Sarita possibilita o retorno do português de João já que ele tem que contar histórias para ela antes de dormir. A menina permite criar uma nova ponte de comunicação entre João, sua língua e seu país. O protagonista se compromete a participar do crescimento e da evolução de Sarita. Este aspecto não estava presente em protagonistas prévios onde havia uma impossibilidade de vínculos e de futuro. Se extrapolarmos do individual ao nacional, esse compromisso e

essa certa esperança talvez indiquem uma nova postura de Noll para lidar com o Brasil. Segundo Noll, O protagonista “vai fazer com que o português volte pela boca de uma criança. A criança também é a pátria, não é só a língua que é pátria” (“Depoimentos”).

#### K. Desenraizamento e múltiplas formas de exclusão

Por ser uma menina refugiada, o exílio da criança contrasta radicalmente com o “exílio branco” de João descrito anteriormente. Temos aqui a presença de duplos em vários sentidos. Não só se explora o duplo a partir das semelhanças profissionais entre o autor e o João, como vimos, por meio das relações homossexuais do protagonista com outros homens ou através das duas meninas que se encontram. Se explora também em termos da situação do exílio. Como no caso dos outros duplos diferenciados, assim acontece também com este assunto. As condições de João nos Estados Unidos e em Bellagio são privilegiadas enquanto que as dos sobreviventes refugiados e os sem terra são paupérrimas. João, no entanto, se sente quase tão desenraizado como eles que são vítimas da guerra, de situações políticas e econômicas.

Poderíamos talvez dizer que os refugiados são produtos da colonização e que João se sente oprimido por um certo tipo de “endocolonização”, segundo a explicação sobre o conceito oferecida pelo historiador Nicolau Sevcenko:

Porém, o modo como a colonização aconteceu não passa por uma situação dual, em que temos de um lado a potência estrangeira colonizadora e, do outro, a sociedade nacional colonizada. O colonizador atuou com a intermediação da elite local. Há duas etapas: uma é a colonização propriamente dita como estrutura econômica internacional e outra é a endocolonização - colonização das camadas dominantes sobre a população colonizada. O fato mais candente do desenvolvimento da pesquisa histórica nos últimos tempos tem sido o de tentar explorar esse diferencial da endocolonização. Entendê-la é o elemento decisivo para compreender a sociedade atual (“Globalização”).

Em ambos casos a colonização está ligada a motivos econômicos mas as circunstâncias são diferentes. Tomando o caso dos refugiados do romance, eles estão no Brasil fugindo de alguma guerra ou algum desastre em algum país árabe, supomos. João, por sua parte, está no estrangeiro fugindo do desemprego em duas instituições norte-americanas. Ele se sente insilado e alienado pela sua posição de escritor entre a elite intelectual que alimenta e perpetua esses centros de controle do saber.

A classe dominante da endocolonização neste caso, seria, então, a intelectual das instituições que ele visita; são os acadêmicos americanos e latino americanos que, com as melhores intenções, elaboram projetos artísticos ou literários de índole social para acabar com as desigualdades do planeta: a feminista chilena que trabalhava nas Nações Unidas, a poeta tcheca que contava sobre a sua amizade com João Paulo II ou o equatoriano que trabalhava numa instituição filantrópica e que representava a nova elite sul-americana. Porém, eles falam em nome dos excluídos desde a distancia e a comodidade do seu “exílio branco.” As discussões destes privilegiados intelectuais contêm concepções pré-formuladas sobre os socialmente marginalizados. Ao abordá-las com ironia, Noll assume uma postura, não só pós-colonial mas performática já que questiona comportamentos culturais convencionais e noções de representação e identidade próprias e de outros a partir da exclusão. Isso é feito explorando as formas de exclusão que se formulam e perpetuam (in)conscientemente nos discursos dominantes e as que transparecem nas diversas manifestações culturais dos próprios excluídos. Ao caracterizar estas figuras, Noll usa a contramímica já que o seu narrador (e ele mesmo) é um desses intelectuais que ele parodia. É por isso que a postura de Noll não é simplista. Eles não são “os maus” e ele não é “o bom”. Eles não são “os dominantes” e ele “o excluído”. Todos compartilham

características, posturas e estruturas que não por ser bem intencionadas deixam de ser estigmatizantes.

Como disse, o “exílio branco” de João contrasta com o forçado dos refugiados e de outros grupos marginalizados. Desde o início do livro se faz menção ao Movimento dos Sem-Terra (MST), por exemplo. Segundo Silviano Santiago no ensaio “O cosmopolitanismo do pobre” que dá o título ao livro com o mesmo nome, o MST tem se vinculado cada vez mais a reclamos internacionais. O MST está ligado a uma “desconhecida forma de *desigualdade* social, que não pode ser compreendida no âmbito legal de um único estado-nação, nem pelas relações oficiais entre governos nacionais, já que a razão econômica que convoca os pobres para a metrópole pós-moderna é transnacional e, na maioria dos casos, também é clandestina (*O cosmopolitanismo* 51).

Além do MST, *Berkeley* alude à exclusão através de outras referências. Faz referência, por exemplo, às cartas entre Hannah Arendt e o filósofo Martin Heidegger lidas por Lia, uma amante de João. A alusão a Arendt é interessante pela relação com outro povo excluído e sem terra: os judeus. De origem judaica, Arendt teve que emigrar da Alemanha. A sua cidadania alemã foi retirada pelo regime nazista até ganhar a dos Estados Unidos. Amante secreta do seu professor de filosofia Martin Heidegger, foi uma filósofa, jornalista e professora defensora do pluralismo, da liberdade e da igualdade. A rápida alusão ao MST e a Arendt no início do romance de Noll sugere um dos temas principais do texto no que concerne a percepção performativa em termos de exclusão e o desenraizamento. Isto é o deslocamento do artista e do intelectual que é excluído do seu habitat cultural.

Perto do final do livro, quando João volta para Porto Alegre, a realidade dos excluídos nessa espécie de terra prometida o toca de perto. A situação dos sobreviventes no aeroporto dum desastre que desconhecemos provoca uma transformação no protagonista. Diz João que na alfândega “demoraram muito, muito mesmo vasculhando a bagagem dessa população de peregrinos, a minha foi num instante, e vi que na deles os fiscais remexiam, apalpavam, fisionomias solenizadas, verdadeiros canastrões à procura do tesouro terrorista” (84). Ante essa visão que reflete a paranóia causada pelo ataque às torres gêmeas de Nova Iorque, fato que ele também menciona, é que João, voltando do seu “exílio branco”, se sente ainda mais incômodo ainda. Diz, então, a frase que citei anteriormente “eu era um brasileiro a pensar em inglês o tempo todo, eu era outro em mim”. Comenta, logo, que em Porto Alegre fará “um curso de português para estrangeiros no meu próprio torrão natal, isso acontece nesses dias, um cidadão qualquer se impregna de uma forma tão fulminante da língua de outro povo, que tal marco traumático faz com que esqueça completamente a sua língua de nascença” (85). É o resultado da assimilação que não desaparece só com aulas de língua porque é produto de um processo de dominação política, econômica e cultural maior.

No seu apartamento em Porto Alegre, João é um excluído social pela natureza do seu relacionamento homossexual, pela sua profissão de escritor e por outros fatores que mencionei. Porém, os exilados do aeroporto estão num “não lugar” que é pior do que o entrelugar dele. Diz que eles estavam “acampando num grande, grande terreno meio na divisa entre Sapucaia e São Leopoldo, logo lá, por enquanto em tendas até que possam ajeitar as coisas, terem suas casas, seus empregos, trabalhos, como eu que escrevo meus livros, o Léo na sua farmácia” (102). O futuro desse povo sem terra - cuja história, afinal,



não sabemos se realmente acontece ou se é parte da obra ficcional que João está tentando criar - imaginamos que não chegará nem perto do súbito e inocente otimismo do narrador refletido no comentário citado.

Embora incomparáveis nas suas especificidades, os refugiados e João são desterrados. Mais uma vez se faz presente a noção conflitante de duplicidade e o sentido de excentricidade: João, escritor brasileiro, gay, laico num entrelugar na academia americana e européia, patriarcal, religiosa; os refugiados, estrangeiros árabes ou os brasileiros do MST sem casa na cidade de Porto Alegre tradicional. Se antes João sentia o insílio durante o seu “exílio branco”, ante o panorama que encontra ao voltar ao seu país, sente o desexílio porque ainda se sente deslocado. Como ele mesmo diz, “vivíamos em eterno deslocamento, em fortuita expansão por entre os acampamentos dos sobreviventes” (104). O sentimento de não pertencimento permanece para além da geografia. A partir da situação dos exilados, João pode repensar a sua função como facilitador de novos laços sociais. Para usar as palavras de Noll, consegue, assim, abraçar o outro, representado por Sarita, pela outra menina e por Léo.

Retomando o tema dos entrelugares, o próprio título do romance *Berkeley em Bellagio* anuncia um trânsito e uma ambivalência entre espaços geográficos e pessoas. Berkeley pode ser uma cidade ou um filósofo. Portanto, poderíamos nos perguntar se é um lugar ou uma pessoa o que está em Bellagio. Em qualquer um dos casos, os significados estão ligados ao saber. Numa passagem metaficcional, João menciona que “Eu era Berkeley em Bellagio, o bispo e filósofo irlandês em retiro pisando em folhas secas” ou “Eu era Berkeley, o célebre filósofo sensualista que acreditava, dizem, que a subsistência das coisas dependeria da qualidade da percepção e não da feitiçaria da

linguagem” (36 e 37). Nesse momento, João se identifica com a pessoa. Noll explica que Berkeley:

É a cidade ao lado de San Francisco, a gente vai de metrô, tanto que eu via a ponte Golden Gate da minha casa. No livro, também é o filósofo irlandês, que era bispo, muito sensualista, que achava que ao botar empirismo na percepção direta, você poderia ter uma apreensão da realidade e não tanto através da linguagem, porque ele achava a linguagem algo piroctênico, que cobria em vez de desvelar. O narrador, em certo momento, ele se considera Berkeley, o bispo, mas bispo é o artista plástico Artur Bispo do Rosário, considerado louco. Sente-se Berkeley, caminhando pelos campos de Bellagio. (“Depoimentos”)

A identificação com Berkeley é, então, aparente já que, para Noll a linguagem limita e dificulta a comunicação mas, por outro, é mágica e possibilitadora. O projeto literário do autor se centra nesta dualidade no que respeita a linguagem; a palavra é obstáculo e veículo ao mesmo tempo. Tanto é assim que, como já disse, as histórias e os conflitos na obra de Noll parecem se repetir. O que muda é a maneira de contá-los. Por isso, a linguagem é fundamental, para tocar num tema anteriormente discutido mas, agora, desde outro ângulo. Nas palavras de autor:

Sou um escritor de linguagem, pelo método com o qual escrevo fica claro isso. Tento captar a realidade através do que a linguagem me indica. Nesse sentido, sou o oposto de Berkeley. Realmente, o que vai puxar, me arrastar, me movimentar em direção à ação do livro não é uma idéia de conteúdo prévio, mas é aquilo que a linguagem vai abrindo para mim. Como se realmente a linguagem fosse um exercício desejante de ação. Ação não no sentido norte-americano, evidentemente, de cinemão, mas no sentido de que o personagem começa de um jeito e vai terminar de outro... Mas o que vai me levar a essa ação, a essa verdade humana que é o momento, é a linguagem. Ela é o abre-te sésamo deste novo mundo. (“Depoimentos”)

Portanto, a alusão ao filósofo serve para aparentar uma duplicidade com Berkeley que não existe já que, tanto o protagonista como Noll, acreditam na “feitiçaria da linguagem.”

Conforme evidenciado nessa citação, Noll tampouco adota as estratégias do mercado para vender seus livros. Isto é, ele não elabora uma literatura de ação.

A relação da palavra bispo com Arthur Bispo do Rosário teria sido impossível de identificar a não ser pela explicação de Noll num depoimento. A alusão também é

performativa e metaficcional. Artista plástico vanguardista nascido em Sergipe a princípios do século 20, Bispo foi considerado louco e gênio. Com a sua obra e a sua esquizofrenia provocou que se questionassem os limites entre razão e criação. Ele acreditava que tinha uma missão divina e fazia a sua arte como uma vocação pessoal desde o hospital psiquiátrico onde passou 50 anos. Ao ler *Berkeley* nos perguntamos onde começam e terminam a narração e a fantasia delirantes de João (e de Noll).

Ao igual que na obra de Noll, na de Bispo é muito importante a linguagem e a repetição para criar a diferença. Bispo fazia assemblages e costurava textos em panos, lençóis e materiais do seu entorno. Documentava nomes e sucessos da sua vida fazendo um tipo de catálogo pessoal. Outro fator interessante é que a sua arte também continha aspectos performativos como, por exemplo, a difícil diferenciação entre a obra e o artista ou a transformação de objetos corriqueiros em arte. Katrin Bettina Müller explica em “Preparing for Eternity”:

His reclusiveness, his concentration on his work, the fact that he continued to make creative art regardless of success or failure in the "outside world", lent him a special aura that lasts to this day. It has become a rare virtue for artists not to define themselves by their standing on the art market or to act independently of the art world. It is for this reason that the art world occasionally opens its arms to outsiders such as Arthur Bispo do Rosário, who embody the notion of an untouched creator. (“Arthur”)

Essa análise me parece muito pertinente para a obra de Noll que também tem elaborado um estilo e um projeto literário que não é fácil de digerir nem de vender. A arte e as personagens de Noll são de certo modo “*outsiders*” em busca de um centro.

Em “Arthur Bispo do Rosário: a arte de ‘enlouquecer’ os signos”, Márcio Seligman-Silva expõe vários pontos que merecem menção. Explica que tem havido uma canonização de Bispo ao tentar compará-lo a artistas vanguardistas internacionais.

Segundo ele,

haveria uma espécie de “complexo de colonizado” que nos levaria a nos vangloriar do fato de termos descoberto entre nós um Duchamp ou um Andy Warhol verde-e-amarelo. Minha proposta de leitura não quer retirar o mérito artístico da obra de Bispo, muito pelo contrário, creio, na verdade, que sua obra foi mais longe do que até agora temos acreditado. Ele não apenas “repetiu” de modo “inconsciente” obras (que ele desconhecia), mas, antes, a obra de Bispo aponta para profundas modificações no campo das artes. Neste sentido, creio que a relação entre arte e “loucura” é fundamental para se entender o “deslucamento” que Bispo realizou sobre o sistema de signos artísticos. Ao assimilar a sua obra à “grande produção” consagrada, estamos de certo modo ocultando o elemento realmente singular e inovador da arte de Bispo do Rosário. Do mesmo modo, sua origem, ou seja, o fato de sua obra nascer do anus mundi que são as instituições totais da (in)sanidade mental no Brasil não pode ser deixada de lado na sua leitura. (144-145)

Neste sentido, as alusões a Berkeley, filósofo ou cidade onde fica uma importante universidade americana, e a Bispo estão diretamente relacionadas à institucionalização da arte e do saber. Ambas figuras podem ser concebidas como fantasias performativas e metaficcionalis para a personagem de João e para Noll. A experiência em Berkeley e Bellagio provoca a incomodidade do protagonista e a sua desterritorialização, para usar novamente um termo mencionado por Claudete Daflon dos Santos no ensaio “Ser escritor” incluído no livro *Alguma prosa* que foi organizado por Giovanna Dealtry junto a outras especialistas. As fronteiras entre razão e delírio se misturam na narração ao experimentar esse desenraizamento. João se sente fora de lugar nas duas instituições que visita e se sente distanciado do acontecer social. Noll escreve sobre esse difícil entrelugar onde ele mesmo se situa enquanto duplo aparente de João. Nessas cápsulas da perfeição onde artistas e intelectuais compartilham os grandes projetos transformadores que estão desenvolvendo, João se sente paralisado e longe da realidade. Desconectado da TV e do que está acontecendo do mundo para poder se concentrar na sua obra, situação ideal para um escritor que este não poderia ter no Brasil, esses lugares o alienam.

A Fundação é nomeada como catedral entre aspas (“Catedral”). Além de ter uma capela e já que temos a referência a Bispo, poderia ser também uma espécie de asilo onde artistas e *scholars* “sãos” se encontram para cumprir com o que seria a “vocação divina”

da criação. Ali discutem à saciedade temas artísticos e sociais, e deliram sobre os planos para mudar o mundo. A terminologia eclesiástica usada por Noll possibilita uma crítica a religião católica, foco também do saber e da repressão ocidental. Inclusive, sendo João um “emissário de um mundo que os discursos dos padres condenavam ao silêncio sepulcral”, ele foi levado a um sanatório para receber choques insulínicos ao ser pego no banheiro com outro rapaz durante a sua adolescência, uma das lembranças que aparece como um *flash* e que o faz preferir apagar a memória. O sanatório, então, nos leva de novo a Arthur Bispo em termos da exclusão causada pela loucura e a João, pela homossexualidade. Isto também nos remete novamente a exclusão de Hannah Arendt e os judeus. Ambas referências se misturam nesta explicação de Márcio Seligman-Silva em torno de Arthur Bispo:

Esta “dupla excepcionalidade” (como artista e como “louco”) torna-se tanto mais importante de ser levada em conta quando se vê que Bispo foi vítima de um sistema biopolítico que atuou amplamente no quadro histórico e artístico do século XX. Como é conhecido, o regime nazista, que pode ser considerado a aparição mais radical do biopolítico no século XX, iniciou seu programa de eugenia (ou seja, de higienização “estética” da “raça ariana”) com campanhas de assassinato por meio do gás de pacientes considerados loucos e débeis mentais. (“Arthur” 152)

O tema da exclusão se retoma através destas alusões permitindo estabelecer uma relação entre culto (religioso e político) e cultura. “Catedral”, palácio ou asilo, a Fundação pareceria ser um palco onde múltiplas personagens representam seus papéis sociais.

#### L. O performativo pós-colonial

Se nos romances de Sérgio Sant’Anna e Chico Buarque que analisei nos capítulos prévios identifiquei algumas posturas pós-coloniais, o de Noll, ao meu ver, é dos três o que realmente adota essa ótica. Esse ângulo, porém, é desenvolvido por Noll através de

várias estratégias performativas e metaficcionalis que tenho destacado e que se sumam ao aspecto político, por vezes até disfarçando-o. A elaboração de vários temas aqui discutidos como identidade fragmentada, deslocamento, desterritorialização, exílio, controle da língua e da linguagem, tensão entre terceiro e primeiro mundo ou entre o marginal e o canônico, e a apropriação do “centro” no questionamento do lugar do “descentrado” são só alguns dos que caracterizam as literaturas pós-coloniais. A arte performativa também aborda as contradições, as conseqüências e os (contra)discursos da exclusão e da opressão. Nesses e outros pontos coincide com a perspectiva pós-colonial. De acordo com o teórico Marvin Carlson “The rise of post-colonial theory opened other perspectives on the cultural and political dimensions of performance, as the performance came to be recognized not only in the operations of hegemonic political powers but, perhaps even more important, in resistance to those powers. (*Performance* 198)

Vimos que Noll aborda diversas problemáticas da sociedade atual que estão diretamente relacionadas com a dependência cultural e com o controle do conhecimento. Na visão crítica do narrador do romance de Noll surge a raiz do seu deslocamento geográfico e pessoal. Portanto, a viagem externa de João, para fora do Brasil e para estes centros do saber no estrangeiro, o desvia numa outra direção: a de uma viagem interna, para dentro de si e de volta ao Brasil. A única maneira do protagonista se reintegrar ao seu país é criando novos laços sociais através de uma escrita questionadora e transgressora que não pretende proporcionar lições nem conselhos morais. É a partir da noção da excentricidade, da “pessoa fantasia” e da busca de uma forma pertinente de narrar que se constrói o texto. Rafael Campos Quevedo expõe:

Nesse sentido é que a escrita de Noll presta fidelidade a esse esvaziamento afirmando que, se não há o que narrar, liberemos a fala à sua própria aventura e deixemos que seu fluxo errante nos conduza a insuspeitados sítios e que isso, de alguma maneira, possa ser, para nós leitores, uma forma de experiência. Não esperemos, no entanto, um conteúdo de verdade que possa ser passado adiante, uma sabedoria que “aconselhe”, porque não há uma *Erfahrung* a ser compartilhada. Não esperemos, por fim, que a leitura de Noll nos ajude a regar utopias ou que nos capacite a sonhar um futuro, porque seria pedir de tal literatura algo que ela não pretende, algo que ela não ousou prometer. (“Experiência” 177)

Na obra de Noll, há uma ausência de lições morais e de uma imagem nacional glorificada mas, apesar do contexto trágico plasmado no final de *Berkeley*, há também uma possibilidade de reconstrução. A dificuldade de exprimir essa complexidade social e literária bloqueia o escritor mas a exposição explícita, metaficcional e performativa, desse processo de criação, paradoxalmente, o libera.

#### M. Intertextualidade e identidade nacional

Entre os mecanismos performativos e metaficcionais do romance, vimos a intertextualidade com a obra anterior de Noll por meio de um protagonista que parece se repetir. Há também um diálogo com outros autores brasileiros que aponta para o questionamento de uma identidade literária nacional. Como parte do seu curso na universidade de Berkeley, o protagonista ensina filmes baseados em romances de autores brasileiros consagrados. Inclui Graciliano Ramos (*São Bernardo*), Clarice Lispector (*A hora da estrela*), Carlos Drummond de Andrade (“O padre e a moça”), o próprio João Gilberto Noll através do filme *Nunca fomos tão felizes* baseado no conto “Alguma coisa urgentemente”, o filme de Glauber Rocha *Deus e o diabo*, o de Jorge Furtado *A ilha das flores*. Todos estes autores desenvolvem na sua obra o tema da exclusão e da desigualdade. Portanto trata-se de referências intertextuais metaficcionais porque aludem

aos questionamentos mesmos do romance mas também da interação dúplice e performática com outras artes.

Ao mostrar a obra deles, o narrador se pergunta se será de alguma utilidade para seus estudantes, “garotada americana, Asiática, mexicana... Todos queriam saber sempre mais a respeito de Caetano, e vinham de fins de semana em Los Angeles com autógrafos de camarim do baiano” (11). A reflexão sobre a pertinência do que ensina provoca no narrador

...um banzo, sim, dessas imagens que talvez nem existissem mais com esse jeito assinalado, assinaladas como se delas emanasse a unidade nacional, o magma de uma identidade artística exemplar...Em meio às divagações sem fim na última fila, a controlar de tempos em tempos os vultos dos alunos por trás, eu me perguntava quem estava ali de fato interessado por esses quadros de miséria afastados de seus quotidianos quase principescos. O que fariam com essas imagens que deviam reverberar como campos de refugiados de todo o azar do planeta? – azar que eles nunca iriam contatar fora de suas embaixadas, e seus hotéis de segurança eletrônica ou desarmados de suas fantasias de ajuda às populações carentes de onde eu viera (para lhes ensinar em vão). (*Berkeley* 18-19)

São filmes de foco social baseados em obras de grandes mestres da literatura do Brasil. A sua menção permite reforçar o tema da exclusão mas também se adentrar na tradição literária e cinematográfica brasileira, “identidade artística exemplar” com a qual ele não necessariamente se identifica. É uma homenagem de Noll para estes autores e, ao mesmo tempo, um questionamento do cânone literário e da imagem do Brasil que se ensina ao aluno. O deslocamento pessoal, nacional e literário não é só o resultado da realidade local específica mas da relação do Brasil com o estrangeiro. Ou seja, o conceito de nacional é questionado através de uma abordagem não localista nem nacionalista. Segundo a professora Analice de Oliveira Martins no artigo “Prosa contemporânea brasileira: paradigmas revisitados”,

Noll, na verdade, borra a (re)vivência de uma cor local como único modo de enunciação possível sobre as configurações nacionais. Com isso, entende que a discussão sobre tais



configurações não mais pode recair exclusivamente em localismos e regionalismos, sob pena de estar condenada a uma marginalização sectária. Ao afirmar que seu tempo pede “uma suspeição da identidade regional”, quer legitimar o descentramento das práticas discursivas (entre as quais a literária) de caráter eminentemente localista. (140-141)

Por outra parte, o narrador se pergunta que importância tem adquirir conhecimento sobre o sujeito marginalizado brasileiro para os seus alunos americanos. Com isto, segundo Marcus Vinícius Câmara Brasileiro na sua dissertação “Deslocamento e subjetividade: João Gilberto Noll, Silviano Santiago e Bernardo Carvalho”,

O narrador está colocando em discussão os limites do próprio processo de compreensão: o que significa compreender o outro? Na sua visão cética, a relação de sujeitos tão diferentes, no contexto apresentado, não passaria de um jogo de sedução e de simulação, cujo objetivo está além – ou aquém – da possibilidade de um conhecimento genuíno do outro (e principalmente de uma tomada de posição para a transformação dos mesmo quadros de miséria testemunhados no curso). (61)

A intertextualidade com clássicos do cinema e da literatura brasileira serve, pois, para render tributo aos autores mencionados mas, simultaneamente, para contestar o cânone literário e a forma de representar o deslocamento. Essa é uma das estratégias metaficcionais que incorpora a arte performática.

Na sua dissertação “Hacia un nuevo realismo: Caio Fernando Abreu, Cesar Aira, Sergio Chejfec y João Gilberto Noll”, Luz Horne propõe que a escrita de Noll seria um novo tipo de realismo transformado. Justamente, uma das suas características é o retorno de temas realistas que refletem uma preocupação social mas num estilo influenciado pelas vanguardas. Ela assinala três características do novo realismo: uma prosa crua e ostensiva contrastante com a experimentação e a dificuldade de legibilidade do vanguardismo; um texto que não é representacional porque provê uma ilusão da realidade através do onírico e do indicial mas que acaba construindo um outro tipo de realismo por via da desarticulação da verossimilhança; uma narrativa despiadada, sem buscar compaixão nem

propor soluções.

#### N. O papel do leitor

A aproximação despiadada provoca um efeito de choque no leitor que é interpelado durante o romance, na “gente que me ouviu, me ouve, me ouvirá no texto” (*Berkeley* 49). Recurso performático e metaficcional, a integração do leitor na obra combate a sua passividade. Como lemos na narrativa mesma, não estamos ante um texto de ação, agradável, conciliador ou de fácil compreensão. Não é uma literatura de massa. Talvez reconheçamos alguns dos nossos próprios discursos e comportamentos mas vemo-nos forçados a criar significados para interpretar o que lemos e para tentar ordenar esta narração fragmentada. Segundo Marcus Vinícius Câmara Brasileiro:

Se transferirmos tais habilidades intelectuais para a formação de leitores, poderíamos supor que a exposição dos leitores a tais práticas literárias seria uma forma de contribuir para o aprimoramento de uma capacidade crítica mais elaborada e necessária para a constituição de diálogos interculturais mais construtivos. A complexidade discursiva desses textos funciona também como um recusa consciente à simplificação e homogeneização da experiência cultural. Esta postura estaria interessada na construção de um tipo de escrita literária que desafie o leitor e o prepare para a interpretação da realidade fora dos modos preconcebidos de entendimento. (“Deslocamento” 212)

Assumindo o papel que nos corresponde como leitores, observamos esse escritor em busca de um lugar e um espaço para a sua literatura. Numa sociedade desigual, caracterizada pela violência, pelo midiático e o global, sua função pareceria carecer de importância e de sentido.

Sua auto-exposição no romance, similar à da cena performática do Museu de Nova Iorque, busca criar outro tipo de visão, de reação, de comunicação, de leitura. Ali, uma mulher cega de São Paulo que contempla o escritor, como se fosse uma peça rara do Museu Guggenheim, “tornou a enxergar tamanho o espanto diante da minha presença

alguém do vidro, muito além da física, igual à presença fraudulenta de um deus atrás da cortina do sacrário, sim a cega torna a ver” (*Berkeley* 55). Um milagre performático, porém impossível.

Mas a presença em cena do escritor neste romance possibilitou um outro tipo de milagre: a nossa viagem para dentro do livro. Através do texto, um (entre)lugar que o escritor pode protagonizar ficcionalmente, pudemos ver novos caminhos para dar sentido ao seu fazer. Assim, termina a performance de João e de Noll, levando-nos por múltiplos espaços excêntricos, transportando-nos ao Brasil, a Porto Alegre e ao texto, onde acabamos descobrindo no camarim um escritor despido de maquiagens e figurinos.

## CONCLUSÃO

### A pós-produção: algumas reflexões finais

Now, coming to that part of the study where some sort of “conclusion” is normally expected, I feel a new uneasiness. Performance by its nature resists conclusions, just as it resists the sort of definitions, boundaries, and limits so useful to traditional academic writing and academic structures. It may be helpful, then, to consider these observations as a sort of anticonclusion to a study of this antidiscipline, frame in the mode of self-reflexivity—a mode that characterizes much modern (or postmodern) performative consciousness, whether one is speaking of theatrical performance, social performance, ethnographic or anthropological performance, linguistic performance or, as in the present case, the performance of writing a scholarly study.

Marvin Carlson<sup>6</sup>

Na introdução desta tese, propus responder a alguns questionamentos relativos a arte e sociedade através do estudo de três romances brasileiros contemporâneos: *Budapeste* de Chico Buarque, *Um crime delicado* de Sérgio Sant’Anna e *Berkeley em Bellagio* de João Gilberto Noll. Depois de ter analisado as obras a partir de três focos teóricos principais, o performativo, o metaficcional e o pós-colonial, destacarei os diversos pontos de coincidência e divergência que tenho elaborado. Começarei respondendo de forma geral às perguntas que formulei na introdução. Depois, sublinharei os pontos principais de cada capítulo e concluirei com algumas reflexões.

No início deste trabalho, perguntava, primeiro, como a estrutura, a forma, a perspectiva e o conteúdo destas narrativas integram elementos performativos e que mecanismos dúplices e metaficcionais são utilizados como parte dessa abordagem. Tenho

---

<sup>6</sup> A citação foi retirada das páginas 206-207 do livro do autor *Performance: a critical introduction*.

demonstrado vários elementos que evidenciam o caráter performativo destes romances. Para começar, os narradores são também os protagonistas: um escritor anônimo, um crítico teatral e um escritor residente. Portanto, em cada narrativa um profissional da escrita se desempenha em corpo presente e conscientemente como pessoa/espectador e personagem/ator em um espaço e um tempo determinados. Isto é um fundamento da arte performática. Porém, apesar da profissão dos narradores e embora haja nestes textos uma reflexão sobre a função do escritor e da literatura, não se trata de romances autobiográficos já que não retratam a vida dos seus autores. A partir do desdobramento entre autores e personagens nascem sujeitos distintos e se sublinham múltiplas diferenças. Por outro lado, estes romances manifestam uma inconformidade com o sistema literário e com a ordem social estabelecida, atitude dissidente característica da performance. Finalmente, neles se interpela direta ou indiretamente o leitor para que exerça um papel interativo no processo interpretativo. Este é outro aspecto essencial da arte performativa, gênero que é experimental e dialógico.

As características performáticas que acabo de mencionar são também recursos metaficcionais o que me leva à segunda parte da pergunta inicial. São romances auto-reflexivos e auto referenciais na medida em que ficcionalizam a própria arte e os seus protagonistas podem ser considerados duplos diferenciados ou antagônicos dos autores. A duplicidade opera, então, como mecanismo performático e metaficcional. Esta se manifesta como réplica aparente e também como internalização complexa de diversas dualidades. Entre outras que mencionarei mais adiante, se encontra, por exemplo, o conflito entre anonimato e fama no caso de *Budapeste*, entre objetividade e subjetividade em *Crime* ou entre realidade e ficção em *Berkeley*. Longe de ser usada para formular

posturas hierárquicas ou binarismos simplistas, a duplicidade nestes textos permite representar a coexistência de identidades contraditórias e simultâneas.

Reforçando a variedade de formas dúplices adotadas, os protagonistas destes romances interpretam seus “solos” escrevendo outras narrativas internas que vão formando o romance. Por meio dessa *mise em abîme* e de outros recursos como a paródia, a ironia e a intertextualidade estes textos se constroem a partir de reflexões sobre a própria linguagem, o processo de escrever e a arte. O diálogo coberto ou aberto com o leitor é, além de performático, um recurso metaficcional que quebra as fronteiras entre o mundo da ficção e o real. Revelando outra forma de duplicidade, desta vez entre o contexto externo e interno da obra, tanto o escritor como o leitor participam na narrativa sendo simultaneamente espectadores, atores e autores de infinitos significados.

A seguir, perguntava na introdução como o escritor transita no palco, quais são os seus duplos, diferenciados ou não, como se autoficcionaliza e quais são as suas qualidades, seus defeitos e obsessões. Nos três romances, temos uns narradores/protagonistas inteligentes mas (dês)mistificados nos seus comportamentos e na sua credibilidade. Todos, evidentemente, estão obcecados com a escrita e com a busca de uma forma criativa e pertinente de se exprimir. Embora tenham pontos em comum, os três cenários são diferentes.

Primeiro, em *Budapeste* o escritor anônimo transita o palco atrás dos bastidores através dos textos que ele escreve para outros. Desde uma posição subestimada enquanto escritor carioca e imigrante em Budapeste, relativiza noções de fama e autoria, e contesta a autoridade questionando as imposições do público e do mercado. O narrador é um duplo diferenciado do autor real na medida em que Chico Buarque brinca com a noção de

autoria desde a contracapa do livro e sede a cena a este outro escritor cuja biografia constitui a própria ficção do autor.

Segundo, em *Crime* o crítico teatral se situa em cena para participar da performance que ele e outros criam. Na narrativa principal e nas resenhas que esta inclui, há uma reflexão sobre os critérios para criar e avaliar a arte, e sobre o poder por trás dos discursos dominantes. O crítico é um duplo antagônico de Sérgio Sant’Anna que transmite o humor grave e as posturas que caracterizam outros textos do autor. No romance se incorporam preocupações em torno de conceitos paradoxais como verdade, representação e percepção. Através da estratégia contradiscursiva e performática da contramímica, Sant’Anna “entra” em cena para criar arte crítica e crítica artística.

Terceiro, em *Berkeley* o escritor se encontra no camarim, numa posição marginal do palco central, embora seja um artista residente de duas importantes instituições acadêmicas norte-americanas. Neste caso, trata-se de uma autoficção de João Gilberto Noll que utiliza aspectos da sua vida junto a eventos fictícios para criar o que chamo de “pessoa fantasia”. Portanto, Noll também “se encontra” nesse camarim, se fantasiando num outro sujeito que se parece com ele mas que não é ele. Este duplo excêntrico de Noll elabora um angustiante questionamento sobre os discursos elaborados em centros hegemônicos do saber e sobre o propósito do escritor e da literatura numa sociedade desigual e exclusiva.

Para continuar, me propunha ver como se logra a colocação em cena do mundo literário, qual é a sua caracterização e como se dialoga com diversos gêneros, disciplinas e artistas. Como mencionei, a própria profissão dos protagonistas já estabelece a conexão com o contexto literário. Em nenhum dos três casos, se constrói um universo idealizado e

perfeito. Pelo contrário, há uma evidente auto-avaliação que é sumamente crítica sobre as circunstâncias e a função do escritor, sobre a arbitrariedade do sucesso e sobre a capacidade de manipulação do discurso. Em *Budapeste* se aborda a relação com o editor e com o mercado, e se encenam encontros de escritores ou os círculos bibliotecários, por exemplo. Em *Crime*, se freqüentam obras teatrais, exposições, ambientes artísticos e se explora a relação entre arte e crítica. Aliás, o narrador forma parte de uma instalação performática. *Berkeley*, nos transporta à institucionalização e a (dês)sacralização da arte, através da presença do protagonista numa universidade e num centro de criação intelectual. Os três romances aludem a outras disciplinas artísticas e a diversos textos, escritores, artistas nacionais e estrangeiros para dialogar com a própria arte e sublinhar seu caráter auto referencial.

Já chegando ao final dos meus questionamentos iniciais, perguntava qual é a visão do Brasil e que abordagens e posturas pós-coloniais estão presentes nos textos. Estes romances (des)naturalizam identidades, comportamentos e convenções tradicionais pré-estabelecidas. Chamam a atenção para padrões artísticos e sociais reproduzidos (in)conscientemente. Neste sentido, a abordagem performática é importante porque serve para identificar construções sociais que se repetem no quotidiano. As situações arbitrárias, as atitudes autoritárias ou o deslocamento que encarnam ou enfrentam estes protagonistas com respeito a seus subalternos ou aos que controlam os caminhos culturais e econômicos tanto no Brasil como no estrangeiro, mostram um micro mundo artístico-literário que espelha o macro social. A situação do escritor, da literatura e da arte nestes textos é, pois, representativa do entorno social nada democrático que é dominado pelos interesses dominantes e pelas múltiplas relações de poder. Estes romances atuais e



urbanos reformulam questões sócio-políticas e culturais através do questionamento de conceitos relativos a representação e autoridade.

Finalmente, as minhas inquietudes terminavam perguntando qual é a proposta criativa destes textos, que sentido tem fazer arte segundo eles e qual seria a função do escritor e do leitor. No final das conclusões comentarei sobre estes últimos questionamentos. Por enquanto, posso dizer que, afortunadamente, ao (re)ver e (auto)contestar na teoria e na prática o próprio universo artístico-literário ao qual pertencem, os autores destas narrativas acabam demonstrando a força transformadora da arte. Esta literatura performática nos transporta ao mundo mágico da ficção e nos conecta com o real. A função criativa, crítica, ativa e dialógica do escritor convida o leitor a assumir uma postura semelhante, isto é, imaginativa, pensante, interativa e aberta. Tendo respondido de uma forma geral às minhas perguntas iniciais, procedo, a continuação, a discutir os pontos principais de cada capítulo mais detalhadamente.

No primeiro capítulo, além de prover um contexto histórico e literário muito geral das três obras, abordei conceitos relativos aos estudos performativos, à metaficção e a óticas pós-coloniais. A noção de duplicidade é comum às três abordagens possibilitando dinâmicas de representação e (auto)percepção variadas. Não só estão presentes diversas imagens espelhadas e diferenciadas mas, como disse anteriormente, a duplicidade nestes romances possibilita relativizar valores paradoxais e concomitantes. Uma das complexidades destas narrativas radica no fato de que cada autor escreve sobre um outro escritor, ou seja, alguém que pareceria ser “um igual” por se dedicar à escrita mas que é “um outro” sujeito diferente dele. São, então, representações desmistificadas do seu ofício ao mesmo que questionam o processo de representação própria e de subjetividades

alternas. Misturando duas categorias que a crítica Regina Dalcastagnè diferencia em “Vozes nas sombras: representação e legitimitade na narrativa contemporânea” no seu livro *Ver e imaginar o outro*, estas representações adotariam uma perspectiva “crítica de dentro”. A “crítica”, segundo ela, manifesta a dificuldade de representar “o outro” enquanto que a “de dentro” procura uma autenticidade ao falar da própria realidade vivida pelo autor. O escritor destes três romances é um sujeito diferente do autor mas é ficcionalizado criticamente a partir da experiência própria deste último. Esse narrador já não permanece distanciado como o narrador pós moderno descrito pelo crítico Silviano Santiago. Ele é espectador mas também é ator ao ser personagem da obra.

A presença viva do escritor por meio da elaboração de duplos principalmente diferenciados ou antagônicos; a consciência dos narradores/protagonistas de ser parte da narrativa e de outras formas de duplicidade ao observar e serem observados, ao saber-se objetos e sujeitos ao mesmo tempo; a (des)articulação do universo ficcional para sublinhar que a realidade e os padrões de comportamentos também respondem a construções sociais; o diálogo implícito ou explícito com o leitor; a negação de certezas categóricas e o (auto)questionamento; e as críticas ao *establishment* e à autoridade, convertem estas narrativas em tipos de performances literárias interativas, como é próprio a este gênero contestatório. Portanto, o escritor performático assume um papel ativo no texto, de forma externa e interna.

Esta (auto)caracterização posiciona e valoriza a função do escritor mas, através da paródia, da ironia e da ambiguidade, questiona o poder do seu discurso para evitar torná-lo autoritário, unívoco e demagógico. É (auto)desafiante e denuncia convenções e comportamentos tradicionais. Trata-se, pois de uma (auto)paródia de diversos

profissionais da escrita e do universo literário. Reflexiona simultaneamente sobre o papel performático que o escritor é obrigado a assumir na sociedade contemporânea para poder divulgar e vender a sua obra. No dia a dia, o escritor também tem que assumir posturas performáticas. Estes textos alertam sobre diversas regras e sobre o que lhes é imposto. Desse modo, chamam a atenção sobre diferentes manifestações do poder. Para conseguirlo cada autor se traveste “num igual que é um outro,” ou “num outro que pareceria ser um igual.” Isto é, num outro que se diferencia dele mas que também o complementa. Desse jeito, o escritor ri, grita e pergunta junto ao leitor em lugar de lhe oferecer respostas finais.

Apesar das suas coincidências, o caso de cada uma é particular. José Costa, o autor anônimo de *Budapeste* encontra na literatura um refúgio para poder criticar a sociedade escondida nos bastidores. Como vimos nos conflitos humanos do protagonista e no seu desconforto em relação com a sua profissão, a realidade do escritor é difícil e acidentada. A sua liberdade artística se vê limitada pelos requerimentos do mercado sendo a venda o objetivo principal. O gosto do público é definido por critérios questionáveis como o sensacionalismo e a publicidade dada à obra. A autoria e o reconhecimento do escritor são relativos e dependem da sua auto-exposição. Diante destas circunstâncias que são abordadas no romance, Chico Buarque aposta, mesmo assim, à força da imaginação, da escrita e do amor para criar arte e a vida.

*Budapeste* experimenta com a elaboração de duplicidades que acabam reconstruindo identidades. Situado entre Rio e a capital húngara, ou seja, entre o contexto próprio e o estrangeiro, o romance elabora um interessante questionamento sobre a identidade individual que pode ser comparada com a nacional. Há uma tensão permanente entre

fama e anonimato, entre originalidade e cópia, que provoca no narrador uma mistura de prazer e incômodo. A sua identidade só pode ser paradoxalmente afirmada através da sua (auto)negação. O conflito é resultado do seu desenraizamento identitário que é provocado pela sua profissão de *ghostwriter* e a sua condição de imigrante do Rio de Janeiro em Budapeste. Ao igual que em romances anteriores este protagonista experimenta seus problemas desde o anonimato mas à diferença dos outros, há em *Budapeste* uma dose de humor que o distancia da angústia de *Estorvo* e *Benjamim*, por exemplo. Como nos outros romances do autor, temos um protagonista masculino meio perdido e envolvido em situações que parecem se repetir apagando as fronteiras entre ficção e realidade mas, desta vez, ele transita entre o seu país e um outro. A repetição de frases, personagens e elementos ficcionais e reais em contextos diferentes lembram os processos performáticos de *citation*, *ghosting* e *keying*.

O texto se fundamenta na *mise en abîme* incorporando outras narrativas internas onde a noção de duplo e a de multiplicação infinita são evidentes. O aparente jogo de espelhos começa na capa e na contracapa ao constituir reflexos invertidos de uma mesma imagem. A duplicidade é incorporada na voz narrativa já que quem conta é e não é o autor, ao ser um escritor anônimo, ao mesmo tempo em que é e não é o protagonista das diversas narrativas contidas no romance. O narrador, aliás, não só se exprime na primeira pessoa mas se transforma e assume a voz das personalidades cuja biografia escreve. Além disso, o que menciono quebra o pacto autobiográfico no qual o autor, o narrador e o protagonista são a mesma pessoa. Aqui são pessoas diversas. Igualmente, há duplicidade e ruptura de fronteiras hierárquicas entre o popular e o culto segundo evidenciado na apropriação de nomes e linguagens pertencentes a ambas categorias arbitrárias. As tramas

e os diversos relacionamentos também brincam com a duplicidade diferenciada já que, apesar de suas semelhanças, nenhuma das histórias ou personagens são idênticas entre si. A exploração da duplicidade se observa igualmente nas alusões intertextuais como vimos nos possíveis diálogos com outros textos literários como *Les Gynographes* de Restiff de La Bretonne.

O questionamento da veracidade da voz narrativa e do texto deixa a porta aberta para a interpretação do leitor. É difícil decifrar o que é “realidade” e o que é ficção dentro da trama mesma do romance. Em *Budapeste*, a multiplicidade e a diferença das imagens espelhadas, ou seja, o uso da repetição e da inversão, permitem uma infinidade de possibilidades e significados evitando conclusões categóricas. *Budapeste* e *Budapest* são simultaneamente ficção de Chico Buarque e autobiografia de José Costa pondo em xeque divisões entre pessoas e personagens. Isto é característico da arte performática onde a construção é co-participante do real. Como num ato performativo, o autor desdobrado anonimamente num escritor ficcional, entra na trama conscientemente. Convertendo-se em ator e observador, reflete o fenômeno de dupla consciência ou consciência da duplicidade para denunciar, com humor e seriedade, uma diversidade de situações que afetam o escritor brasileiro. Da mesma forma que numa performance, o momento de criação do texto, da sua interpretação e da sua leitura se misturam parecendo ser os mesmos. Assim como Chico Buarque observa, de dentro e de fora a partir de uma abordagem dúplice, o leitor se sente convidado a desenvolver uma “ótica de dois gumes” para decifrar os códigos literários e sociais presentes no texto. Desta forma, conclui o segundo capítulo da minha tese.

O terceiro capítulo analisa o romance *Um crime delicado*. Ele é central em quanto a conceitos de representação, teatralidade e performance. À diferença de *Budapeste*, temos aqui como narrador/protagonista um crítico teatral carioca. Antônio Martins não é o escritor anônimo do romance de Chico Buarque mas a sua profissão é conflitante também em relação com noções de autoria já que, como todo crítico, a sua obra se baseia no trabalho artístico alheio. Se para José Costa o texto é um refúgio, para Martins o texto é uma cena aberta onde, com seu humor irônico, interpreta e desafia conscientemente os diversos papéis que lhe correspondem. Por um lado, ele é o homem, narrador e crítico que se apropria de outras pessoas, personagens e peças para fazê-las parte da sua vida e obra. Por outro, se torna parte de uma instalação viva ao cair na armadilha criada pelo artista plástico Vitório Brancatti. Ou seja, ele é sujeito da sua narrativa e, simultaneamente, objeto da instalação de outro artista. Em ambos casos, permanece em cena.

Este duplo de Sant'Anna, um duplo antagônico por ser um crítico de artistas bastante conservador, sabe e admite que é pessoa e personagem. É, pois, um metaduplo performático num processo explicitamente metadiscursivo. Um dos rasgos performativos mais importantes que analisei foi precisamente a consciência da dualidade por parte de Martins que está na base da sua duplicidade; seu prazer de saber que é narrador e ator, e que, como Inês Brancatti, a modelo manca por quem se apaixona, é parte de uma peça performativa de arte visual. No palco, que flutua entre o da sua vida e o das obras às quais assiste, ele (se) observa e (se) representa mas também é observado e usado por outros. Ou seja, a sua duplicidade é o resultado da sua aceitação da dualidade contraditória existente entre a “realidade” e a sua representação ficcional.

O jogo de (meta)olhares começa desde as imagens intertextuais da capa e da contracapa e prevalece até o final da narrativa. Este crítico teatral, alcoólatra confesso que ganha a nossa simpatia por via da sinceridade e do seu humor grave, se debate entre a objetividade e a subjetividade, tanto nas suas resenhas como na sua narração. Posto que as obras de teatro às quais assiste, as suas posturas artísticas e teóricas e as resenhas que escreve se misturam com o que vive e narra, o romance conjuga arte e crítica fazendo que cada disciplina transforme a outra. Isto é outro aspecto da arte performática onde o processo, a prática e a reflexão formam parte de um mesmo ato criativo.

De fato, a importância do debate da idéia que, aliás, constitui a obra mesma, é uma característica da arte conceitual, influência que tem recebido Sérgio Sant'Anna por meio da obra de Marcel Duchamp. Segundo ele, o principal não é o objeto que se representa mas o conceito sobre o que é representado. Através de estratégias metaficcionalis como a discussão aberta da obra por parte do narrador, da *mise en abîme*, da paródia, da ironia, do diálogo poliartístico, da paratextualidade e da intertextualidade com outros autores como Victor Hugo, Machado de Assis, Marcel Proust e Nelson Rodrigues, Sérgio Sant'Anna expõe, na teoria e na prática via Antônio Martins, as suas considerações sobre o que (não) deveria ser o trabalho crítico e o artístico. Isto é feito com humor grave e sem intenção de fornecer fórmulas absolutas. Através da estratégia performática da contramímica, Sant'Anna usa os clichês e a linguagem da figura autoritária do crítico para criar um discurso renovado. Assim, o texto se transforma em arte crítica e em crítica artística, outra forma de duplicidade que, por ser feita repetida e conscientemente, acentua seu caráter performativo.

A simbologia do palco alude também à situação do escritor e do artista que vivem fabricando personagens nas suas obras e representando papéis numa sociedade onde prevalece a falsidade e domina o mercado; numa realidade que exige aparições performáticas e posturas teatrais de autores, atores e críticos com o objetivo de interessar audiência na obra. Uma forte crítica é feita ao mundo das aparências e dos valores artísticos estabelecidos. O narrador questiona comportamentos superficiais assim como formas tradicionais de representar e noções pseudo-vanguardistas. Sant'Anna parodia diversos gêneros e maneiras de narrar por médio de recursos paratextuais e metaficcionalis. Aspectos do gênero policial como o crime, a investigação e a revelação do culpado, por exemplo, são incorporados mas também transformados. Se no gênero policial o criminoso é uma pessoa alheia à ordem social que sempre recebe punição, no romance de Sant'Anna, Martins é uma personagem respeitada que sai vitoriosa da acusação de estupro e cujo julgamento final permanece nas mãos do leitor.

O tema da violência é essencial no romance e acontece através de diversas formas de estupro. Por um lado, em toda a obra de Sant'Anna a sexualidade está presente como um aspecto natural e essencial ao ser humano e à criação artística. Por outro, Sant'Anna também explora os desvios sexuais como parte das possibilidades de qualquer indivíduo “normal”. Nesta narrativa o possível estupro físico provoca o discurso justificativo do protagonista e a discussão de numerosos temas relativos à arte. Outras formas de estupro, no sentido de “prostituição” do corpo, vêem-se também no comportamento machista entre ele e outras personagens femininas como a jovem atriz que usa o corpo para ascender profissionalmente. Observa-se outra manifestação do estupro na armadilha lançada por Vitério Brancatti que “rouba” o corpo de Martins sem ele saber para integrá-lo na sua



instalação e vendê-la melhor com um toque sensacionalista. A relação de Martins com as mulheres e com Brancatti, quase um pai para Inês, remetem à lenda de Dom João Tenório, o clássico sedutor de mulheres desmistificado na figura de Martins que é vingado pelo pai de Dona Inês de Ulloa. Por outro lado, o estupro de *Crime* também é verbal e intelectual. Este acontece através da autoridade do discurso de Martins conferida pela sua profissão e posição de narrador. Na palavra se encontra a potência (em todos os sentidos) de Martins. O texto aponta para a capacidade da palavra de ser opressiva ou transformadora segundo a finalidade do seu uso. Muito longe de fornecer um discurso moral ou ético, Sant'Anna nos mostra com humor e ironia que a palavra pode veicular dominação e violência mas também diversas formas de resistência.

Nesse sentido, *Crime* possibilita fazer uma leitura com inclinações pós-coloniais. Se extrapolarmos as possibilidades do discurso do plano literário ao social, o destino final da palavra permanece sob a responsabilidade de quem pode controlá-la e manipulá-la. Neste caso, passa das mãos do autor, para as de Martins e, finalmente, para as do leitor que é um dos interlocutores principais de toda a obra de Sant'Anna. Este leitor funciona como duplo do escritor na medida em que ambos estão dentro e fora da ficção. Trata-se de um espectador imaginado pelo autor e, portanto, um duplo possível do leitor real. Tanto o narrador/protagonista/escritor como o leitor possuem identidades construídas na medida em que são inventadas pelo autor. Como observador observado pelo autor e pelo narrador, o leitor (o imaginário e o real) também tem consciência da duplicidade e pode ser um criminoso delicado segundo as posturas que assuma com a sua interpretação. Assim, nessa cena imaginária possibilitada pela literatura de Sérgio Sant'Anna coincidem as performances abertas do a(u)tor e do leitor.

Outro tipo de narrador/personagem/escritor é o que encontramos em *Berkeley em Bellagio*, romance de João Gilberto Noll que analiso no último capítulo da tese. Enquanto situo o narrador/protagonista de *Budapeste* nos bastidores e o de *Um crime delicado*, em cena, vejo o de *Berkeley* no camarim, fantasiado às margens do palco central. Nesse e noutros sentidos, temos agora um escritor excêntrico. O romance é quase um grito de um escritor brasileiro que, como o autor, se chama João, é gaúcho e é convidado a dar aulas e a criar uma obra literária em duas instituições acadêmicas norte-americanas. Esta autoficção de Noll é uma reinvenção de si mesmo que mistura a performance autobiográfica e a *persona performance* para criar uma espécie de “pessoa fantasia”. Isto é, um “eu” disfarçado com algumas características do autor real e outras inventadas. A voz narrativa acentua esse movimento entre a presença e a ausência do “eu” e do “outro”, misturando a primeira e a terceira pessoa para contar o romance. Como um ator quando representa uma personagem, ele é ele mesmo em cena e também é um outro. O seu comportamento dúplice é particularmente performativo porque a sua auto-exposição consciente permite o questionamento da sua identidade, da sua função no mundo e da representação de outras subjetividades.

Como a maioria dos protagonistas de Noll, João encarna a noção de excentricidade, um dos fios condutores do texto. Isto é, a excentricidade com a sua implicação de desvio, como na terminologia matemática, e daquilo que foge do “centro” e do “normal”, em termos sociológicos. Trata-se de um escritor brasileiro, pobre, homossexual, laico, estrangeiro nos Estados Unidos e na Europa, sem falar inglês. Portanto, ele está situado num “entrelugar”, como um ator afastado do palco principal. O romance enfoca o deslocamento e a marginalidade deste narrador, cuja sexualidade marca não só a sua vida

mas a sua escrita. A exploração da autoficção, a presença do escritor/a(u)tor no texto escrevendo internamente outra narrativa que, aliás, acaba sendo o próprio romance, e o seu caráter alternativo aproximam a obra da arte performativa. Este gênero descentrado, por se afastar e se posicionar frente à sistematização e ao convencional, revaloriza o marginal e o periférico. Denuncia de forma não tradicional as causas, condições e consequências da exclusão sem estabelecer novas normas. Ao contrário, foge do normativo e concebe o deslocamento como um modo de reflexão e subversão.

Como parte dessa excentricidade, a representação do corpo e da sexualidade também desestabilizam conceitos de gênero socialmente aceitos. O contato físico com o próprio corpo e com o de outros, na sua maioria homens, descritos através de uma linguagem poética, escatológica e violenta, funciona para revisar “o desvio” e a transgressão. O contato sexual com esses corpos é similar ao de João com a palavra. Isto é, sem pausas nem limites. Ambos são instrumentos de um livro em construção; ambos dão sentido à sua existência. Por isso, a literatura de Noll tem sido caracterizada como líquida pela sexualidade contínua e sem limite de seus narradores e personagens, pela fala sem pausa, e pelas identidades fluidas dos seus protagonistas. Ao meu ver, é também um tipo de *body art* no qual o corpo se torna objeto e sujeito da criação artística e um *embodied performance* onde os comportamentos sociais reproduzidos ou criticados se refletem no próprio corpo. Aliás, a escrita no corpo está presente em *Budapeste* e, definitivamente, em *Crime* onde o corpo é pintado em quadros e incorporado a instalações vivas.

Voltando a *Berkeley*, é desde o “entrelugar” dessa sexualidade e linguagem excêntricas, deslocadas do seus contextos culturais e geográficos, que Noll revisa conceitos de representação e identidade, tanto sociais como literários. A luta pela

sobrevivência desse ser (auto)exilado lhe permite rever, de dentro e à distância, a sua função como escritor. Pergunta-se o sentido de ter que trabalhar em centros do saber institucionalizado. Pergunta-se o sentido da visão do Brasil que ensina aos seus alunos norte-americanos. Pergunta-se o sentido da sua literatura numa sociedade em crise, desigual e exclusiva. Pergunta-se por que, para que e como escrever. A partir da exposição de todos estes questionamentos, como um grande desabafo desesperado, é que se constrói o romance. Encontrar uma linguagem que corresponda ao fluxo e a intensidade de todas as suas preocupações representa uma grande dificuldade para o narrador. Mas a linguagem desvela, contrariamente ao que pensava o filósofo irlandês George Berkeley, interpelado no romance. Por isso, para enfrentar a ordem estabelecida, ele escolhe a desordem da linguagem e o questionamento total de todo tipo de sistema. Para repensar o centro, ele escreve desde as margens.

João viaja desde seu país periférico, o Brasil, até o “centro” do poder e do saber nos Estados Unidos e na Europa. Ali se sente “descentrado” no que ele denomina o “exílio branco” para descrever seu status no conforto das instituições acadêmicas estrangeiras. Esse sentimento de estranhamento provoca seu “insílio” ou não pertencimento no exterior, e também seu “desexílio” ou deslocamento ao voltar ao Brasil. As condições de João no seu “exílio branco” contrastam dramaticamente com outros exilados e refugiados do romance como os sem terra. Mesmo, assim, João se sente quase tão desenraizado quanto eles. O encontro de João com outros sujeitos descentrados possibilita a construção de um novo “centro” próprio, não tradicional e ainda situado num “entrelugar”. Isto é, uma família de dois pais e uma filha de volta na terra natal. Além desta família alternativa e da menção do Movimento dos Sem Terra, Berkeley alude à

marginalização e a desterritorialização através de outras referências intertextuais. Alude, por exemplo, a Hannah Arendt, excluída pela sua origem judia, e a Arthur Bispo do Rosário, artista plástico brasileiro marginalizado por sua demência e cuja arte, aliás, também era performativa.

A análise de diferentes manifestações e circunstâncias da exclusão é um dos focos da arte performativa, (trans)gênero marginal em si mesmo. Essa realidade e outros conflitos que sublinhamos em *Berkeley* como a identidade fragmentada, o deslocamento, o exílio, a imposição lingüística, a busca de linguagens próprias, a tensão entre o terceiro e o primeiro mundo ou entre o marginal e o canônico, e a apropriação do “centro” na busca de lugar do “descentrado” são também alguns dos temas principais abordados pelas literaturas pós-coloniais. Nesse sentido, parece-me que o romance de Noll é um texto performático pós-colonial. Sua auto-exposição e sua abordagem auto-reflexiva buscam criar outro tipo linguagem e de perspectiva para abordar e rever assuntos de poder, dependência e exclusão. A abordagem performática se une à alusão a outras disciplinas artísticas como a música e a dança mas a palavra é o seu instrumento principal. Por isso, contesta o centro marginalmente e desde o camarim, deixando a linguagem desordenada fluir e transgredir todo tipo de convenção.

Se fosse associar as três narrativas analisadas com outras artes, escolheria a música para Chico Buarque, pelo ritmo e o som da sua escrita; o teatro para Sergio Sant’Anna, pela presença de elementos dramáticos e espetaculares na sua obra; e a dança, no de João Gilberto Noll, por sua linguagem corpórea que cria imagens gritantes e silenciosas no espaço do texto. Também reconheço a poesia nos três romances: o de Buarque com seu lirismo, o de Sant’Anna com sua ironia e o de Noll com seu silêncio.

Simplesmente, é arte e é performativa. Estas narrativas urbanas auto-reflexivas rearticulam o importante papel da arte na sociedade espetacular. Revêem questões políticas a partir de problemas de representação e autoridade utilizando estratégias teatrais para resistir e para criar. Refletem uma consciência de pertencer à sociedade do espetáculo intervindo nela de forma crítica. Estes romances revelam que a literatura não tem sido apagada pela mídia e esquecida no mundo do consumo, mas que se reafirma com toda a sua força transformadora.

Transparece neles um escritor ou um crítico desmistificado, que se faz presente com as suas inseguranças e defeitos, cuja palavra deve ser tão questionada e questionadora como todos os valores predeterminados por aqueles que controlam os discursos dominantes. Estas narrativas renovam as nossas perspectivas com as suas abordagens performativas, através das quais descobrimos diversos mestres da palavra interpretando seus solos de corpo presente. Como narradores e protagonistas, estes profissionais adquirem um papel principal no palco para questionar a sua relação com a arte e a sua função social. Os autores rearticulam o político a partir do questionamento da ordem e da autoridade utilizando estratégias não convencionais. A sua literatura é um meio de expressão pessoal que se vincula com problemáticas coletivas como a identidade, a representação e a exclusão.

Certamente a obra anterior e posterior dos três autores estudados permanece próxima de múltiplos aspectos que tenho sublinhado com as suas evidentes variações e evoluções resultantes da época, dos interesses e da maturidade artística de cada um. No entanto, as fronteiras entre o real e o imaginário são difusas na obra literária de Chico Buarque desde *Estorvo* até *Leite derramado*. O narrador/personagem/escritor, a

teatralidade e a performance estão presentes desde os livros mais antigos de Sérgio Sant'Anna como *Notas de Manfredo Rangel* e *Confissões de Ralfo* até *O livro de Praga*, publicado recentemente. O tema do deslocamento e da busca de uma linguagem que o reflita é crucial em João Gilberto Noll desde *A fúria do corpo* até *Anjo das ondas*. A voz narrativa não tem sido a mesma mas acredito que tem prevalecido a aproximação metaficcional e, em alguns dos casos, a performativa.

Como disse na introdução deste trabalho, seria interessante pesquisar se existe uma trajetória na literatura brasileira de outros autores que incorporem a reflexão sobre a própria criação artística e o papel do escritor especificamente através do uso desse tipo de voz narrativa performativa. Penso imediatamente em alguns pontos em comum com Machado de Assis e Clarice Lispector, por exemplo, cuja obra também é (auto)referencial, questiona o processo de representação e a voz autoral, e constrói o discurso ao mesmo tempo em que o narrador dialoga com o leitor. De maneira muito preliminar, observo em textos metaficcionalis como *A hora da estrela* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* uns narradores/personagens que falam sobre a escrita e fazem até declarações como autores mas que representam um outro sujeito que não é escritor: Brás Cubas fala da sua própria vida e Rodrigo de Macabéa. Ou seja, mesmo havendo numerosas passagens metaficcionalis e comentários sobre a construção da obra, os diversos questionamentos existenciais, literários e sociais não se fazem encenando abertamente o mundo do escritor, da literatura e da arte como nas narrativas que aqui analisei. De qualquer forma, há outro tipo de duplicidade e de problemáticas cujas coincidências e diferenças com esta análise me atrairia abordar. Também tenho observado em romances recentes a exploração de universos literários subalternos e de

personalidades excêntricas através de narradores e/ou personagens vinculados à palavra e a literatura. Refiro-me, por exemplo, a *Feriado de mim mesmo* de Santiago Nazarian, a *Subsolo infinito* de Nelson de Oliveira ou a *Teatro* de Bernardo Carvalho. Portanto, deixo para um futuro a possibilidade de identificar abordagens performáticas e metaficcionalis semelhantes às que vi nesta tese em textos anteriores e contemporâneos aos três romances analisados.

Ao considerar que uma das características de todo ato performático é a sua natureza efêmera, já que é produzido num lugar e num momento determinados e que não se pode repetir, poderia parecer uma contradição nomear uma literatura de performativa quando o livro é uma obra que permanece. Eis que esse tipo de literatura leva o gênero performático a outros níveis. Por um lado lhe dá permanência sem tirar a sua essência provocadora. Por outro, lembremos que, como uma performance a primeira leitura de um livro é única. Ela acontece também num lugar e num momento específicos. Ao reler uma obra a nossa interpretação sempre será diferente da primeira experiência dependendo da nossa disposição, do nosso conhecimento, das nossas experiências e das nossas circunstâncias. Além disso, é através do caráter aberto desta literatura que ela se faz performática, sem esquecer os outros rasgos que temos visto. É também por sua resistência às convenções e pelas múltiplas interpretações que permanecem nas mãos do leitor que a literatura pode adquirir uma qualidade performativa transitando sem fronteiras entre a ficção e o real.

Para finalizar, vou retomar o conceito de “especta(u)tor” que venho mencionando desde a introdução desta dissertação para descrever a função do escritor que entendo se destaca nessas narrativas. Vou seguir as linhas de pensamento do crítico e escritor



Silviano Santiago e do dramaturgo Augusto Boal me apropriando do termo “espectador” inventado por este último. Como expus no primeiro capítulo desta tese, Silviano Santiago tem analisado como o escritor e intelectual brasileiro tem se (auto)caracterizado como espectador ou como ator do acontecer social dependendo da época. O dramaturgo brasileiro Augusto Boal, por outra parte, inventou o termo “espectador” como parte do seu Teatro do Oprimido. O conceito de Boal une ambas posturas, a de espectador e a de ator, desta vez para redefinir o papel da audiência num teatro mais acessível, dialógico e de impacto social.

Com o objetivo de transformar a atitude passiva do público consumidor tradicional numa consciente e ativa, Boal abre o palco às pessoas por meio do Teatro Foro. O espectador pode, assim, observar de fora e penetrar a ação para exprimir seu ponto de vista e mudar a realidade dramática. Este processo incentiva não só a imaginação mas a ação do público por meio do ensaio de mudanças possíveis. Extrapolando essa prática político-teatral ao diário viver, a formação de uma audiência pensante, auto-gestora de propostas e capaz de tomar decisões deveria ser transformadora na construção de uma arte e de uma sociedade mais democráticas, participativas e igualitárias.

A transformação a “especta(u)tor” do conceito de Boal me parece pertinente para aludir a um autor que entra na representação, não necessariamente como pessoa real mas nos planos simbólico e literário, através de seus duplos. Estes seriam, por exemplo, os diversos narradores/protagonistas/profissionais da palavra escrita que temos visto. Deste modo, esse autor olha criticamente para a sua criação como narrador/espectador distanciado e se insere na ação como personagem/ator integrado. Conforme propus no

segundo capítulo sobre *Budapeste*, no terceiro sobre *Um crime delicado* e no quarto sobre *Berkeley em Bellagio*, os autores destes romances se situam nos bastidores, em cena ou no camarim para observar, narrar e participar na trama fantasiados em outros escritores. Assim, se transformam em “especta(u)tores”. Ou seja, eles escrevem, testemunham e agem travestidos em outros mestres da palavra que, como eles, representam e são representados.

Precisamente, um fundamento da arte performática é que o corpo e a (auto)consciência do criador/intérprete estejam presentes no processo de (des)naturalizar práticas regulatórias consideradas normais. Por isso, acredito que, de uma forma parecida, o conceito de “especta(u)tor” que atribuo ao escritor também aplica à função do leitor atual. Nós, leitores, observamos de fora como espectadores quando lemos o livro; formamos parte da narrativa como se fôssemos atores quando nos identificamos com o nosso duplo, o leitor imaginário interpelado pelo narrador (auto)reflexivo; e nos transformamos em autores ao dar nossos próprios significados ao texto e sermos co-criadores da ficção. Portanto, somos também pessoas e personagens situados dentro e fora do livro. Este tipo de literatura dialoga com um leitor presente e consciente. Convida-nos a ter uma atitude pensante e (inter)ativa para que o texto adquira conotações infinitas; para que os sujeitos que interagem na criação e na interpretação de um livro possam atuar criticamente tanto no cenário literário como no social.

Se a nossa participação no espetáculo vai continuar, será que a cortina vai poder descer?

BIBLIOGRAFIA  
“Os créditos: obras principais e secundárias”

A. Obras principais

1-Ficção citada e/ou tratada dos autores estudados e seus websites

Buarque, Chico. *A banda – manuscritos de Chico Buarque de Hollanda*. Rio de Janeiro:

Francisco Alves, 1966. Print.

---. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Print.

---. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Print.

---. *Chapeuzinho amarelo*. 25th ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. Print.

---. *Chico Buarque*. N. p. Web. 6 June 2009.

---. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. Print.

---. *Fazenda modelo*. 17th ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2006. Print.

---. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Print

---. *Ópera do malandro*. 2nd ed. Lisboa: O jornal, 1987. Print.

---. *Roda viva*. n.p.: N.p.,1968. Web. 11 Nov. 2011. Print.

---. “Ulisses” e “Anaía”. *Malditos escritores*. Org. João Antonio. São Paulo: Símbolo, 1977. *Chico Buarque*. Web. 11 Nov. 2011.

Buarque, Chico e Ruy Guerra. *Calabar*. 34th ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009. Print.

Buarque, Chico e Vallandro Keating. *A bordo do Rui Barbosa*. n.p.: N. p., 1981. Print.

Buarque, Chico e Paulo Pontes. *Gota d'água*. 39th ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009. Print.

Noll, João Gilberto. *Acenos e afagos*. Rio de Janeiro: Record, 2008. Print.

---. *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Print.

---. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. Print.

---. *A máquina de ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Print.

---. *Anjo das ondas*. São Paulo: Editora Scipione, 2010. Print.

---. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003. Print.

---. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Print.

---. *Canoas e marolas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. Print.

---. Entrevista por Eder Chiodetto. “Depoimentos: o avesso do conhecimento.” *João Gilberto Noll*. N.p, 10 Nov. 2002. Web. 22 Aug. 2009.

<<http://www.joaogilbertonoll.com.br/depoimentos.html>>

---. *Harmada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Print.

---. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. Print.

---. *João Gilberto Noll*. N. p. Web. 6 June 2009.

---. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004. Print.

---. *O cego e a dançarina*; Rio de Janeiro: Record, 2008. Print.

---. *O nervo da noite*. São Paulo: Editora Scipione, 2009. Print.

---. *O quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. Print.

---. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003. Print.

---. *Rastros do verão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990. Print.

- . *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Print.
- . *Sou eu!* São Paulo: Editora Scipione, 2009. Print.
- Sant'Anna, Sérgio. *A senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Print.
- . *A tragédia brasileira*: Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. Print.
- . *Amazona*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986. Print.
- . *Breve história do espírito*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. Print.
- . *Circo, poema permutacional para computador, cartão e perfuratriz*. Belo Horizonte: Edições Quilombo, 1980. Print.
- . *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. Print.
- . *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Print.
- . *Junk-box, uma tragocomédia nos tristes trópicos*. Rio de Janeiro: Editora Anima, 1984. Print.
- . *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973. Print.
- . "O caso do sutiã e Um crime fake." *Portal de Literatura e Arte Cronópios*. Cronópios, 1 Feb. 2006. Web. 1 Aug 2009.
- . *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. São Paulo: Ática, 1982. Print.
- . *O livro de Praga: narrativas de amor e de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Print.
- . *O monstro, três histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. Print.
- . *O sobrevivente*. Belo Horizonte: Edições Estória, 1969. Print.
- . *O vôo da madrugada*. São Paulo: Companhia das letras, 2003. Print.

---. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Print.

---. *Um romance de geração., comédia dramática em um ato*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. Print.

---. *Simulacros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. Print.

## B. Obras secundárias

1- Crítica sobre a obra dos autores estudados e sobre o Brasil, e crítica e obra de outros autores brasileiros

Alves, Marcelo Fonseca. “A crítica como autoria: uma leitura de ‘Um crime delicado’.”

Diss. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001. Web. 2 Oct. 2010.

Assis, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 10th Ed. São Paulo: Ática, 1984.

Print.

Azevedo, Lucienne. “Representação e performance na literatura contemporânea.” Aletria:

Revista de Estudos de Literatura 16 (2007): 65. Web. 21 Nov. 2010.

Barreiros, Carlos Rogério Duarte. “A literatura como mercadoria em *Budapeste*, de Chico

Buarque.” *Revista Aurora* 6 (2009): n. pag. Web. 7 April 2010.

Boal, Augusto. “Mensagem de Augusto Boal – 2009.” *ITI Brasil*. Centro Brasil

ITI/UNESCO. 20 Sept. 2010. Web. 2 Oct. 2011.

<<http://www.itibrasil.org.br/?p=78>>

---. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. Print.

Boavista, Cristiana. “Nelson Rodrigues e o teatro do desagradável: um olhar simbólico

sobre a vida e obra do autor.” *Instituto Jungiano do Rio de Janeiro*. Instituto

- Jungiano do Rio de Janeiro, n.d. Web. 3 jan 2011
- Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3rd ed. São Paulo: Cultrix, n.d. Print.
- . *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Print.
- . "Os estudos literários na Era dos Extremos." *Rodapé* 1 (2001): 170-176. Print.
- . *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. Print.
- Brasileiro, Marcus Vinícius Câmara. "Deslocamento e subjetividade: João Gilberto Noll, Silvano Santiago e Bernardo Carvalho." Diss. University of Minnesota, 2010. Web. 5 Feb. 2011.
- Bueno, Raquel Illescas. "A perversão medida." *Revista Brasil de Literatura*. N.p., 2002. Web. 1 Nov 2010. <<http://lfilipe.tripod.com/crime.htm>>
- Burns, E. Bradford. *A History of Brazil*. 3rd. ed. New York: Columbia UP, 1993. Print.
- Camargo, Fábio Figueiredo. "Orifícios e secreções: a poética erótica de João Gilberto Noll." *abralic*. Abralic, 13-17 June 2008. Web. 5 June 2011. <[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/FABIO\\_CAMARGO.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/FABIO_CAMARGO.pdf)>
- Cândido, Antônio. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*. 1975. Vol. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. Print.
- . *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Atica, 1989. Print.
- Carvalho, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Print.
- Cohen-Cruz, Jan and Mady Shutzman. "Glossary of Terms from Augusto Boal's Theater of the Oppressed." *High Performance* 72, 19.2 (1996): n. pag. Web. 1 June 2011.
- Colina Martín, Sergio . "João Gilberto Noll: Entrevista." *Sibilia*. N.p., 2009.

Web. 7 May 2011.

<<http://www.sibila.com.br/index.php/critica/786-joao-gilberto-noll>>

Cordeiro, Tiago. "A delicadeza do estupro." *Sobrecarga*. N. p., 31 Jan. 2006. Web. 4 Jan. 2011.

Da Silva, María Cristina. "Narrando alteridades: socialidades na literatura contemporânea." *Revista Espaço Acadêmico* 79 (2007): n. pag. Web. 22 Aug 2009.

Dalcastagnè, Regina. *Ver e imaginar o outro: alteridade desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2008. Print.

---. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2005. Print.

---. "Nas Tripas do Cão: A Escrita como Espaço de Resistência". *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 29 (2007): 55-66. Print.

---. "O escritor brasileiro e seu espaço de resistência". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 61 (2005): 47-57. 5 Aug. 2009. Web.

<http://www.jstor.org/stable/25070259>

---. "Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambigüidades do discurso." *Diálogos Latinoamericanos* 3 (2001): 114-130. Web. 1 Nov 2010.

Dealtry, Giovanna, Masé Lemos, e Stefania Chiarelli. *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. Print.

De Haan, Maarten. "Vulnerable Fame." *Artist Interviews*. N.p., 22 Aug. 2009. Web. 2 April 2010.



- Delmaschio, Andréia. "A máquina de escrita (de) Chico Buarque." Diss. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008. Web. 11 May 2009.  
<[http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/trabalhos/2008/andreiadelmascchio\\_amaquinade.pdf](http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/trabalhos/2008/andreiadelmascchio_amaquinade.pdf)>
- . "'Chico Buarque' e o coral de ventríloquos: A função autoral em Budapeste." *Revista Garrafa* 3 (2004). Web. 19 March 2010.  
<[http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/index\\_revistagarrafa.htm](http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/index_revistagarrafa.htm)>
- Dias, Ângela Maria. "O Vôo do olhar e a cena melancólica em Sérgio Sant'Anna." *O eixo e a roda* 9.10 (2003/2004): 35-51. Web. 4 March 2010.
- Ellis, Matt. "If It Ain't Broke, Don't Suffix It: A Book Review." *Mókus Pokus*. N.p., 6 Jan. 2009. Web. 2 April 2010.
- Farias, Sônia Ramalho de. "Budapeste: As Fraturas Identidárias da Ficção." *Sônia Ramalho*. N.p., 2009. Web. 9 Aug. 2009.
- Felkai, Piroska. "Identidade reformulada no espelho da alteridade Chico Buarque: Budapeste." *CEHUM*. Centro de Estudos Humanísticos Universidade do Minho, 2009/2010). Web. 5 March 2010.  
<[http://ceh.ilch.uminho.pt/Pub\\_Piroska\\_Felkai.pdf](http://ceh.ilch.uminho.pt/Pub_Piroska_Felkai.pdf) >
- Fernandes, Ronaldo de, comp. *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2009. Print.
- Figuereido, Vera Lúcia Follain de. "Narrativa e poder: ficções pós-utópicas de Sérgio Sant'Anna." *Revista FronteiraZ*, 1.1 (2008): 1-9. Web. 1 Oct. 2010.
- Fortuna, Daniele Ribeiro. "O pós-moderno e a ditadura de mercado na literatura brasileira na década de 1990." *Revista ComUnigranrio* 1.1 (2009):1-21. Web. 1 Oct 2010.

- Fukelman, Clarisse. "Mais do que um crime." *Arte e saúde: desafios do olhar*. Org. Ana Lucia de Almeida Soutto Mayor e Verônica de Almeida Soares. Rio de Janeiro: EPSJV, 2008. Web. 4 Jan. 2011.
- García, Paulo César Souza "Os galanteios homo-eróticos na ficção de João Gilberto Noll." *abralic*. Abralic, 13-17 June 2008. Web. 22 Aug. 2009.
- Gongora, Anderson Possani. "Uma representação contemporânea da violência em contos e novelas de Sérgio Sant'Anna." Diss. Universidade Estadual de Londrina, 2007. Web. 5 Nov. 2010.
- Heyer, Katja Christina. "A luz e a perspectiva." *CIFEFIL*. Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Lingüísticos, n.d. Web. 3 Nov. 2010.  
<<http://www.filologia.org.br/ixcnlf/6/08.htm>>
- Horne, Luz. "Hacia un nuevo realismo: Caio Fernando Abreu, Cesar Aira, Sergio Chejfec y João Gilberto Noll." Diss. Yale University, 2005. Web. 11 Feb. 2009.
- Hunt, Jemima. "The lionised king of Rio." *the guardian/The Observer*. Guardian News and Media Limited. 18 July 2004. Web. 9 Aug. 2009.  
<<http://www.guardian.co.uk/books/2004/jul/18/fiction.features3>>
- Kingler, Ana Irene. "Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea." Diss. Universidade do Rio de Janeiro, 2006. Web. 29 Jan, 2011.
- . "Aporias da escrita de si." *Revista pequena morte* 23 (n. d.): n. pag. Web. 3 April, 2011.
- LaFollette Miller, Martha. "A Escrita de Uma Vida: Budapeste, de Chico Buarque." *Revista Eutomia* 1 (2009): 130-142. Web. 28 March 2010.

- Lima, Lindomar Cavalcante de Lacerda e Maria Adélia Menegazzo “Sérgio Sant’Anna: um realismo erótico.” *UEMS*. UEMS, CELLMS 8-10 Oct 2007. Web. 1 Sept. 2010.
- Lispector, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992. Print.
- Machado, Josué. “A dupla vida de Chico.” *Revista Língua Portuguesa*. Editora Segmento, June 2006. Web. 2 April 2010.  
<<http://revistalingua.uol.com.br/textos.asp?codigo=11116>>
- Marins, Danusa. Os jogos identitários em *Budapeste*: Chico Buarque sob um enfoque pós-moderno.” *Cifefil*. Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos, Web. 5 March 2010. <<http://www.filologia.org.br/cluerj/sg/anais/v/completos%5Ccomunicacoes%5CDanusa%20Marins%20Ferreira.pdf>>
- Martins, Analice de Oliveira. “Prosa contemporânea brasileira: paradigmas revisitados.” *Revista Alceu* 7.14 (2007): 139-151. Web. 20 Aug. 2009.
- Martins, Anna Faedrich “A autoficção na literatura contemporânea: uma discussão teórica sobre o gênero.” *SINEL*, Anais: Literatura e Territoriedade 3.3 (2011): 458-465. Web. 3 July 2011. <<http://www.fw.uri.br/sinel2011/anais.php>>
- Mautner, Anna Veronica. “Resenha do livro *Budapeste*.” *iG*. Internet Group, n.d. Web. 2 May 2010. <<http://www.ig.com.br/paginas/hotsites/chicobuarque/resenha.html>>
- Mesquita, Rodrigo de Lima Bento. “Sob o signo da ambigüidade e da desorientação: o romance *Um crime delicado*, de Sérgio Sant’Anna, e o hotel *Westin Bonaventure*, de John Portman.” *Revista Icarahy* 3-Dossiê Literatura (n.d.): n. pag. Web. 1 Nov. 2010.
- Moraes, Eduardo Carli de. “Línguas que o diabo respeita.” *O grito!*. Plaf editores, 8 June

2009. Web. 2 April 2010.
- Mota, Urariano. "Chico Buarque de Budapeste." *Revista Espaço Acadêmico*. 43 (2004):  
n. pag. Web. 2 April 2010.
- Müller, Katrin Bettina. "Arthur Bispo do Rosário: Preparing for Eternity."  
*Culturebase.net*. European Union- Culture 2000, 26 Nov. 2008. Web. 3 June 2011.  
<<http://culturebase.net/artist.php?4065>>
- Nazarian, Santiago. *Feriado de mim mesmo*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil: 2005.  
Print.
- Nunes, Tânia Teixeira da Silva. "Experiências do corpo e a explosão do avesso em João  
Gilberto Noll." Diss. Universidade Federal Fluminense, 2009. Web. 29 Jan. 2011.  
---. . "A literatura líquida de João Gilberto Noll." *Revista Espaço Acadêmico* 83 (2008):  
n. pag. Web. 22 Aug, 2009.
- Oliveira, Marcos de Jesus. "Lugares e entre-lugares do desejo: identidades e experiência  
homoerótica em João Gilberto Noll." Diss. Universidade de Brasília, 2008. Web. 28  
Jan. 2011.
- Oliveira, Nelson de. *Subsolo infinito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Print.
- Osório, Luiz Camillo. "Duchamp – a crise da arte." *Niterói Artes*. N.p. July 2001. Web. 5  
Nov. 2010. < [http://www.niteroiartes.com.br/cursos/la\\_e\\_ca/modulos2.html](http://www.niteroiartes.com.br/cursos/la_e_ca/modulos2.html)>
- Otsuka, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: Experiência urbana e indústria cultural em  
Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin  
Editorial, 2001. Print.
- . "Rebeldes de crachá." *Rodapé* 3 (2004): 101-105. Print.
- Paiva, Vanessa Soares. "Berkeley em Bellagio: Lugares. Diss. Universidade Federal de

- Juiz de Fora, 2009. Web. 29 Jan 2011.
- Paterson, Douglas L. "A Brief Introduction to Augusto Boal." *High Performance* 72, 19.2, (1996): n. pag. Web. 1 June 2011.
- Pellegrini, Tânia. *A imagem e a letra*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 1999. Print.
- . *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. Print.
- . "Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência?". Texto from *Simpósio Internacional: 500 de Descobertas Literárias*, 29 March – 2 April 2000, Universidade de Brasília. n.d. Print.
- Quadrado, Lauro Iglesias e João Manuel dos Santos Cunha. "A realidade como simulacro em Sérgio Sant'Anna." *Conhecimento sem Fronteiras, XVII Congresso de Iniciação Científica, X Encontro de Pós Graduação, 11 – 14 Nov. 2008*. Google, n.d. Web. 4 Oct. 2010.
- Quevedo, Rafael Campo. "Experiência e pobreza na narrativa de João Gilberto Noll." *O eixo e a roda* 14 (2007): 169-181. Web. 22 Aug, 2009.
- Rebello, Ilma da Silva. "A literatura e a estética literária na era da 'indústria cultural': uma leitura de *Budapeste*, de Chico Buarque." *Revista Soletras* 12 (2006): 8 – 20. Web. 3 March 2010. <[http://www.filologia.org.br/soletras/12/ano6\\_12.pdf](http://www.filologia.org.br/soletras/12/ano6_12.pdf)>
- Reimão, Sandra. "Observações sobre a nova literatura brasileira de entretenimento – o caso das narrativas policiais (1992-2002)." *Mídia, cultura e comunicação* 2.1. Ed. Antonio Adami, Barbara Heller e Haydée Cardoso. São Paulo: Arte e ciência, 2003. Web. 2 Oct. 2010.

< <http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/17523/1/R0407-1.pdf>>

Rodrigues, Nelson. *Vestido de noiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010. Print.

Rojo de la Rosa, Sara. "Crítica y performance teatral." *Cátedra de Artes* 5 (2008): 49-55.

Web. 2 Feb 2011. <<http://catedradeartes.uc.cl/pdf/Catedra5-03Rojo.pdf>>

Sá, Sérgio Araújo de . "A reinvenção do escritor: literatura e *mass media*." Diss.

Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. Web. 20 Aug. 2009.

Santiago, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1985. Print.

---. *Ensaio sem título*. Rio de Janeiro, 1993. Print.

---. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Print.

---. *O cosmopolitanismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. Print.

---. *Uma literatura nos trópicos*. 2nd edition. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. Print.

---. "Vale quanto pesa: a ficção brasileira modernista." *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. Print.

Santos, Luis Alberto Brandão. *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000. Print.

---. "A paixão da narrativa impossível (iluminação: Sérgio Sant'Anna)." *Revista Literária do Corpo Docente da UFMG*. 25 ( Dec. 93/Jan.94): 83-91. Print.

Saul, Scott. "Brazil's Dreamer." *Boston Review*. Boston Review, July/August 2007. Web. 30 Aug. 2009.

Saramago, José. "Chico Buarque de Holanda." *Outros Cadernos de Saramago*. Fundação José Saramago, 21 Oct. 2008. Web. 8 March 2010.

<<http://caderno.josesaramago.org/7613.html>>

- Schultz, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Print.
- Seligman-Silva, Márcio. “Arthur Bispo do Rosário: a arte de ‘enlouquecer’ os signos.” *Artefilosofia* 3 (2007): 144-155. Web. 3 June 2011.  
<[http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia\\_03/artefilosofia\\_03\\_04\\_corpo\\_estetica\\_loucura\\_02\\_marcio\\_seligmann\\_silva.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_03/artefilosofia_03_04_corpo_estetica_loucura_02_marcio_seligmann_silva.pdf)>
- Skidmore, Thomas E. *The Politics of Military Rule in Brazil 1964-85*. 1988. New York: Oxford UP, Inc., 1989. Print.
- Sousa, Dolores Puga Alves de. “Os sessenta anos de um artista: ‘Chico Buarque do Brasil’, Rinaldo de Fernandes.” *Revista Fênix*. 1.1 (2004): n. pag. Web. 28 March 2010.
- Süssekind, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Print.
- . “Ficção 80: dobradiças e vitrines.” *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993. 239-252. Print.
- . *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. Print.
- Teixeira, Jerônimo. “Escritor e fantasma.” *Veja on-line*. *Veja*, 17 Sept. 2003. Web. 29 Aug. 2009.
- Valério, Gleiser Mateus Ferreira. “Do romance ao teatro: a teatralidade como recurso para a representação na obra de Sérgio Sant’Anna.” Diss. Universidade de Brasília, 2008. Web. 17 Jan. 2011.
- Vidal, Paloma. “Performance e homoafetividade em dois romances de João Gilberto Noll.” *E-misférica* 4.1 (2009): n. pag. Web. 22 Aug. 2009.

Viegas, Ana Cristina Coutinho. "Literatura e mídia, pactos miméticos na contemporaneidade." *Revista Solettras*. 16 (2008): 23-30. Web. 3 March 2010.  
<<http://www.filologia.org.br/soletras/16/literatura%20e%20midia%20pastocs%20miméticos%20na%20contemporaneidade.pdf>>

Vilhena, Junia de e Maria Helena Zamora "Além do ato: os transbordamentos do estupro." *Revista Rio de Janeiro* 12 (2004): 115-130. Web. 2 Oct. 2010.

Villanua, Maria. "Metafiction and the (Dis)Articulation of (Self)Repression in Two Brazilian Novels of the 1970s: *A Festa* by Ivan Angelo and *Confissões de Ralfo* by Sérgio Sant'Anna." Diss. Brown University, 1995. Print.

Wisnik, José Miguel. "O autor do livro não sou eu." Chico Buarque. N.p. Web. 1 April 2010. <[http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit\\_budapeste\\_wisnik.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_wisnik.htm)>

2. Crítica internacional sobre pós-modernismo, pós-colonialismo, performance e outros temas

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, e Hellen Tiffin, eds. *The Post Colonial Studies Reader*. 1995. New York: Routledge, 1997. Print.

---. *The Empires Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. 1989. New, York: Routledge, 1994. Print.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. Print.

Bautman, Zygmunt. "Identidade". *Identidade: entrevista a Benedett o Vecchi/Zygmunt Bauman*. trad., Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. 15-37. Print.

Berger, Arthur Asa. *The portable postmodernist*. Oxford: Altamira Press, 2003. Print.



- Beverley, John, José Oviedo, e Michael Arona, eds. *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham: Duke U. Press, 1995. Print.
- Bial, Henry, ed. *The Performance Studies Reader*. Oxon: Routledge, 2007. Print.
- Canclini, Néstor García. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, DF: Grijalbo, 1990. Print.
- Carlson, Marvin. *Performance, A critical introduction*. New York: Routledge, 2004. Print.
- Childers, Joseph, e Gary Hentzi, eds. *Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*. New York: Columbia UP, 1995. Print.
- Eagleton, Terry, Frederic Jameson, e Edward Said. *Nationalism, Colonialism and Literature*. 1990. Minneapolis: U of Minnesota P, 1995. Print.
- Herlinghaus, Hermann, e Monika Walker, eds. *Posmodernidad en la periferia: Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlin: Langer Verlag, 1994. Print.
- Hugo, Victor. *Lês Feuilles d'automne*. n.p: Nabu Public Domain Reprints, n.d. Print.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. New York: Methuen & Co. Ltd, 1985. Print.
- . *Irony's edge: The Theory and Politics of Irony*. New York: Routledge, 1994. Print.
- . *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier UP, 1980. Print.
- . "Preface to the Paperback Edition." *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York and London: Methuen, 1980. xix. Print.
- . *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. 1988. New York: Routledge, 1995. Print.

- . *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1989. Print.
- Huysen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*.  
Bloomington: Indiana Press, 1986. Print.
- Lagarde, André e Michard, Laurent. *Vingtième siècle: les grands auteurs français –  
Collection Textes et littérature*. Paris: Éditions Bordas, 1965. Print.
- Lentricchia, Frank, e Thomas McLaughlin, eds. *Critical Terms for Literary Study*.  
Chicago: U of Chicago P, 1990. Print.
- Moore-Gilbert, Bart. *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics*. New York:  
Verso, 1997. Print.
- Mucci, Latuf Isaias, s.v. “Alterbiografia”, *E-Dicionário de Termos Literários*. Coord.  
Carlos Ceia. ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>. Web. 6 May  
2011.
- Muguercia, Magaly. “Estudios de teatro y performance en América Latina. Scribt. N. p.,  
n.d. Web. 1 Aug 2011.  
<<http://www.scribd.com/doc/14878652/Estudios-de-performance-en-America-Latina>>
- Natoli, Joseph, e Linda Hutcheon, eds. *A Postmodern Reader*. Albany, NY: State U  
of New York P, 1993. Print.
- Ong, Walter J. “The Writer's Audience.” *PMLA*, 90.1 (1975): 9-21. Web. 3 Sept. 2011.
- Prakash, Gyan, ed. *After Colonialism, Imperial Histories and Postcolonial  
Displacements*. Princeton: Princeton UP, 1995. Print.
- Rosenfield, Claire. *Stories of the Double*. ed. Albert J. Guerard. Philadelphia/new York:  
J. B. Lippincott Company, 1967. Print.

- Sarlo, Beatriz. *Scenes from Postmodern Life*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. Print.
- Scholes, Robert. *Fabulation and Metafiction*. Urbana: University of Illinois Press, 1979. Print.
- Sevcenko, Nicolau. “Globalização, transforma cidade em centro lúdico, diz Sevcenko” *Folha on line*. UOL. 27 March 2000. Web. 20. 23 July 2011.
- Silva, Carlos Augusto. “Marcel Proust pode mesmo mudar a sua vida?” *Revista Bula*. N. p. 27 Aug. 2008. Web. 5 Dec. 2010.
- Slethaug, Gordon E. *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1993. Print.
- Taylor, Diane. “Hacia una definición de performance. Trans. Marcela Fuentes. *Performancelogía*. N. p., 2007. Web. 2 August 2011.  
<<http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicin-de-performance.html>>
- Yúdice, George, Jean Feanco, e Juan Flores, eds.. *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992. Print.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen, 1984. Print.
- Williams, Patrick, e Laura Chrisman, eds. *Colonial Discourse and Post Colonial Theory, A Reader*. New York: Columbia UP, 1994. Print.