
A ficção em cena: Aspectos Metaficcionais em *Um romance de geração*, de Sérgio Sant'anna

Giselia Rodrigues Dias¹

Resumo: Neste artigo objetiva-se retomar alguns estudos desenvolvidos sobre a noção de metaficção, a fim de investigar alguns procedimentos estéticos empregados no romance *Um romance de geração*, de Sérgio Sant'Anna (2009), dentre os quais, a configuração de um personagem-escritor. Tomando como pressupostos teórico-críticos os estudos formulados por Faria (2012), Hutcheon (1984), Lepaludier (2002), Waugh (1984), dentre outros, esperamos que os resultados da pesquisa, ora desenvolvida, apontem para um princípio de diálogo com outras discussões já consolidadas a respeito da narrativa em questão.

Palavras-chave: Metaficção. Personagem-escritor. Sérgio Sant'Anna.

THE FICTION IN SCENE: METAFICTIONAL ASPECTS IN *UM ROMANCE DE GERAÇÃO*, BY SÉRGIO SANT'ANNA

Abstract: In this article we aim to bring back some studies developed on the notion of metafiction, in order to investigate some aesthetic procedures used in Sérgio Sant'Anna's novel *Um romance de geração* (2009), among which, the configuration of a character-writer. Taking as theoretical-critical assumptions the studies formulated by Faria (2012), Hutcheon (1984), Lepaludier (2002), Waugh (1984), among others, we hope that the results of the research, developed here, point to a principle of dialogue with other discussions already consolidated about the narrative in question.

Keywords: Metafiction. Character-writer. Sérgio Sant'Anna.

Introdução

Publicado no ano de 1980, *Um romance de geração*, de Sérgio Sant'Anna, explicita, dentre outras experimentações, os mecanismos de sua própria composição. Nesse romance, como já constatou a crítica literária em torno da produção desse escritor, “além da estrutura diferenciada, do conteúdo fragmentado e não linear, ou de representações, há ainda, [...] um sentimento de desassossego, talvez, o principal responsável pelo desconforto do leitor” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 66). É a tentativa de examinar a apreensão e a elaboração estética destas e outras questões ligadas à

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás e docente do Curso de Letras da Universidade Estadual de Goiás - Câmpus São Luís de Montes Belos. E-mail: giseliasdias@gmail.com

encenação do fazer ficcional que consiste no recorte proposto para este artigo. Tal investida conduziu-nos, inicialmente, à retomada de alguns pressupostos teóricos sobre a noção de metaficção, bem como de alguns aspectos a ela interligados, dentre os quais, a configuração de um personagem-escritor.

A metaficção, nas palavras de Patricia Waugh (1984, p. 2), consiste em uma “[...] fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as na artefact in order to pose questions about relationship between fiction and reality”². De modo que, “ao fornecer uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais escritos não só examinam as estruturas fundamentais da narrativa de ficção, como também exploram a possível ficção do mundo fora do texto literário literário”. Torna-se de fundamental importância, nesse processo, segundo Hutcheon (1984), o papel leitor como coparticipante do ato de criar.

Sendo a metaficção, ou a “mímeses do processo”, como sintetiza Hutcheon (1984, p. 1), “[...] fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”³, o leitor, por um lado “[...] is forced to acknowledge the artifice, the “art”, of what he is Reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience” (HUTCHEON, 1984, p. 5)⁴. Em outros termos, ele é chamado a recompor o texto, a preencher lacunas, a desvencilhar-se de “armadilhas” e a juntar estilhaços.

A despeito da diversidade de acepções criadas/mobilizadas por teóricos e críticos para designar esse tipo de construção ficcional – “narrativa narcisista, ficção autorreferencial, ficção reflexiva e autorreflexiva, ficção autocosciente” (FARIA, 2012, p. 240), dentre outros –, guardadas as sutis particularidades e proporções, esse procedimento, como observa Faria (2012), tem sido empregado nos textos literários desde o século XVI. *D. Quixote de la Mancha*, por exemplo, considerado por muitos estudiosos um dos grandes precursores do romance moderno, já problematizava o seu

² Tradução nossa para a língua portuguesa: “[...] escrita de ficção que, conscientemente e sistematicamente, chama à atenção para o seu status de artefato, para colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade”.

³ Tradução nossa para a língua portuguesa: “[...] ficção sobre ficção, isto é, ficção que inclui dentro de si um comentário sobre a sua própria identidade narrativa e/ou linguística”.

⁴ Tradução nossa para a língua portuguesa: “[...] forçado a reconhecer o artifício do que está lendo; por outro lado, são criadas demandas explícitas sobre ele, como co-criador, para respostas intelectuais e afetivas comparáveis em teor e intensidade às de sua experiência de vida”.

próprio artefato e questionava a constituição dos romances de cavalaria. Entretanto, ainda de acordo com os estudos de Faria (2012), será a partir da década de 1970, que a produção ficcional assistirá a uma “verdadeira proliferação desse tipo de texto, não só na Europa, particularmente no chamado ‘Novo romance francês’, mas em toda a América, particularmente nos Estados Unidos, nos anos 1960 e 1970 e inclusive na América Latina e no Brasil” (FARIA, 2012, p. 238).

Ao esboçar uma visão panorâmica da literatura brasileira produzida durante o período recoberto pela ditadura militar – 1964-1985 – Regina Dalcastagnè (2012, p. 64) pondera que, diante da urgência em “abrir espaço em seus textos para a denúncia das arbitrariedades e dos crimes do regime”, muitos escritores “se debruçaram dolorosamente sobre a própria escrita, perscrutando-a” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 64). Isso resultou, em grande parte, mais uma vez recorrendo às palavras de Patricia Waugh (1984, p. 4), “[...] in writing which consciently displays its conventionality, which explicitly and overtly lays bare its condition of artifice, and which thereby explores the problematic relationship between life and fiction”⁵.

Uma estratégia recorrente nas narrativas metaficcionalis, já constatada por teóricos e críticos:

[...] tem sido a inclusão, na obra, de um personagem-escritor que está escrevendo uma obra ou projetando escrevê-la. Tal estratégia é uma das que mais caracterizam a mimese do processo, ou que a colocam em marcha, na medida em que podemos acompanhar os meandros da criação, podemos observar o personagem-escritor diante de suas dúvidas, de seus impasses de seu questionamento do como levar a termo o projeto de escrita que se propôs a realizar (FARIA, 2009, p. 261).

O romance de Sérgio Sant’Anna (2009) também opta pela configuração de um personagem que também assume a função de escritor. Esse personagem-escritor coloca em cena as “engrenagens” do próprio fazer ficcional, ao tecer questionamentos e reflexões sobre múltiplos aspectos estéticos e ideológicos voltados para um romance em processo de composição, efetivamente, o mesmo a que o leitor empírico tem acesso. Há que se sublinhar que a literatura pós-moderna, na lúcida observação de Adorno (2003, p. 56), “existe para falar da pobreza da experiência”. Nesse sentido, o personagem-escritor

⁵ Tradução nossa para a língua portuguesa: “[...] numa escrita que mostra consistentemente sua convencionalidade”, isto é, que apresenta explicitamente a sua “condição de artifício, e que, portanto, explora o relacionamento problemático entre vida e ficção e que, portanto, explora o relacionamento problemático entre vida e ficção”.

de Sant'Anna (2009), enquanto figura autoral de um romance em construção, também irá lidar com a “pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação” (ADORNO, 2003, p. 56).

Desse modo, é possível afirmar que *Um romance de geração* também problematiza a luta com as palavras, por meio da configuração de um personagem-escritor – Carlos Santeiro -que autodesnuda os mecanismos do próprio fazer ficcional. Recorrendo às palavras de Dalcastagnè (2012, p. 69), “talvez, resida aí grande parte da força da literatura, neste conflito permanente entre o autor e a palavra”. Assim, como veremos de modo mais detido nas discussões que se seguem, as experimentações estéticas que conferem ao romance de Sant'Anna (2009) o caráter de artifício, colocam em questão não apenas os diálogos encenados, mas o próprio ato de representar.

No diagnóstico de Maria Lúcia Outeiro Fernandes (2011, p. 210), “criar situações que desafiem a interpretação ou que mostrem o caráter ilusório das interpretações é uma estratégia recorrente ficção pós-moderna”. Nesse sentido, além da mobilização de um personagem-escritor que pode ser tomado como um recurso estético desencadeador do autoquestionamento nas narrativas metaficcionais, outro aspecto que merece ser colocado em relevo, é o caráter híbrido destes textos. Como constata Flávio Carneiro (2005), nas reflexões sobre uma parte da prosa brasileira produzida nos anos 80 e 90:

Divagações ficcionais sobre criação estética, em geral, e literária, em particular, norteiam as obras de autores já consagrados e também dos que estão em início de carreira, no plano geral de nossa ficção na atualidade. Nesse campo, reencena-se o encontro da ficção com o ensaio, marcante na prosa dos anos 80 e 90, como a relativização de conceitos como autoria e, por extensão, originalidade e cópia. O desempenho ficcional passa a ser o protagonista da própria ficção, para além de personagens, cenários e enredos (CARNEIRO, 2005, p. 309).

Nas intersecções entre “ficção e ensaio”, os mecanismos do processo de construção da narrativa não apenas são trazidos à tona, como também aspectos da teoria literária são confrontados. Dito de outro modo, o hibridismo entre ficção e teoria ganha espaço de elaboração estética nos textos em que o ato de escrever torna-se, de modo explícito, o foco da criação ficcional. Assim, “[...] while he reads, the reader lives in a

world which he is forced to acknowledge as fictional” (HUTCHEON, 1984, p. 7)⁶. Há que se sublinhar, nesse processo de reafirmação da obra literária como artifício, a ruptura com a “ilusão da realidade” (FARIA, 2012, p. 26). Como observa Vera Follain de Figueiredo (2012, p. 2), estes construtos ficcionais manifestam, de certo modo, a convicção de que:

Antes de qualquer conteúdo ideológico, já seria ideológica a própria pretensão do narrador de representar a realidade. [Isso] aponta para a crise do ato mesmo de narrar, doravante colocado sob suspeita, já que contar uma história significaria imprimir uma ordem ao caos dos acontecimentos e, de alguma forma, conferir sentido, através de um artil discursivo, ao que não tem sentido.

Assim, decorrem desta suspeição alguns questionamentos que podem ser tomados como o ponto de partida para a condução das discussões que ora se desenvolvem: de que modo o fazer ficcional é colocado em *Um romance de geração*? Quais as estratégias de composição ficcional empregadas a fim de promover o autoquestionamento e o questionamento das fronteiras entre ficção e aquilo que se supõe ser a “realidade”? Sabe-se que a crítica literária em torno da produção de Sérgio Sant’Anna já constatou que na obra desse autor, “o maior domínio da linguagem delimita um campo de poder. A palavra é uma moeda cujo valor é definido pelo lugar social daquele que fala. Quem dispõe da autoridade do discurso tem a posse de um instrumento de dominação e não de libertação” (FIGUEIREDO, 2012, p. 4). É o modo como *Um romance de geração* apreende e a (re)elabora, discursivamente, o lugar social de um escritor em meio às suas tentativas de construção de um romance, que buscaremos, nas considerações que se seguem, refletir.

O encenar da escrita em *Um romance de geração*

O romance de Sérgio Sant’Anna (2009), *Um romance de geração*, apresenta uma estrutura híbrida e complexa. Organizado em duas partes, a primeira delas desenvolve-se como uma de uma peça de teatro e transcorre em um único ato. Esta parte, designada “Teatro-ficção”, traz, inicialmente, as indicações dos personagens que

⁶ Tradução nossa para a língua portuguesa: “[...] enquanto lê, o leitor vive em um mundo que ele é obrigado a reconhecer como fictício”.

compõem o quadro ficcional – “ELE”, um escritor (Carlos Santeiro) e “ELA”, uma jornalista (Clea) – como também a designação do cenário no qual as ações transcorrerão: o apartamento do escritor, “apartamento de quarto e sala, pequenos e conjugados, as portas do banheiro e cozinha também visíveis no corredor junto à entrada, roupas e sapatos pelo chão, onde também se veem garrafas, copos, jornais, cinzeiros cheios, etc” (SANT’ANNA, 2009, p. 5).

A segunda parte do texto ficcional, intitulada “Um romance de geração: romance”, assinada por “S.S” e datada de julho de 1979, apresenta diversas reflexões sobre as opções temático-formais empregadas na primeira parte, reafirmando assim, o caráter metaficcional do construto literário como um todo. Nesta seção, o agente enunciativo, através da duplicidade de sentidos instaurada pelo reiterado uso do futuro do pretérito apresenta, em meio a múltiplas possibilidades de realização, os motivos pelos quais optou-se por um “Teatro-ficção”: “*um romance de geração* seria, no projeto original, uma peça em três atos, que se limitou ao primeiro em razão da sua extensão e por formar, esse ato, em si, uma unidade” (SANT’ANNA, 2009, p. 99).

A tonalidade irônica que resvala dessa argumentação coloca em cena as dificuldades do fazer/encenar artístico em tempos de opressão. Assim, “para a hipótese [...] de o texto jamais vir a ser encenado, vale-se o autor agora de um artifício muito simples: transformar o texto teatral num texto de ficção, para ser apenas lido. Uma pequena novela, ou mesmo, ousamos dizer, um ‘um romance de geração’” (SANT’ANNA, 2009, p. 105).

Este romance centra-se no encontro entre o escritor Carlos Santeiro e a jornalista, cuja motivação é uma suposta entrevista sobre a geração de escritores de 64. Enquanto escritor que atuara durante o regime militar instaurado no Brasil de 1964 a 1985, Carlos Santeiro fora escolhido pelos editores de um jornal não especificado, “agora, com a abertura política, e o resto todo” (SANT’ANNA, 2009, p. 76), para falar de suas experiências com a criação e a divulgação literárias neste contexto.

As reflexões desse personagem-escritor, que se fragmentam em meio a idas e vindas temporais, acabam por desnudar a artificialidade do construto ficcional e atribuir centralidade aos mecanismos de sua própria constituição. Nesse sentido, concordamos com Dalcastagnè (2012), quando pondera que o romance de Sant’Anna (2009) – um pouco peça, um pouco entrevista, um pouco manifesto – “seria, afinal, o romance

fracassado de Santeiro que, cínico, compraz-se em exibir os próprios desacertos, não só literários, mas também afetivos, sexuais e políticos (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 65).

O cinismo que marca os traços comportamentais deste personagem-escritor manifesta-se também no fator que ele considera desencadeador da sua produção ficcional: “você quer saber o motivo por que eu escrevo, então grava aí: é pra comer as mulheres, pra elas gostarem de mim. E sua voz me despertou curiosidade, então quis comer... ou melhor, quis ver o resto” (SANT’ANNA, 2009, p. 45). Carlos santeiro, não só rompe com os possíveis protocolos de uma entrevista, como acaba por compor, efetivamente, “um romance de geração”. Nesse processo, tanto o papel do escritor, quanto a escritura e os suportes do texto ficcional são colocados em questão. No trecho a seguir, por exemplo, é possível observar o momento em que Santeiro, sem a fita em sua máquina de escrever, faz uso do gravador trazido pela jornalista a fim de entrevistá-lo, para gravar a sua obra ficcional em processo de composição:

Ele se dirige rápido para a mesa, põe o papel na máquina e começa a bater febrilmente.

Depois de algum tempo, levanta, arranca o papel da máquina, faz uma bola e atira no chão.

ELE: - Infelizmente está sem fita. Imperdoável para um profissional. Nos meus bons tempos isso jamais aconteceria. Mas não tem importância: usemos o gravador. Tecnologia, é disso que precisamos na arte de hoje. Ditarei minha obra para o gravador. Para um homem criativo, qualquer meio e qualquer gênero servem: poesia, romance, entrevistas e até teatro. (SANT’ANNA, 2009, p. 54).

O colocar em questão para além do conteúdo que irá registrar, as formas e os meios de fazê-lo, o pensamento do personagem-escritor de Sant’Anna (2009) faz jus à constatação de Patricia Waugh (1984, p. 6), de que a escrita metaficcional pode ser tomada como “[...] a response and a contribution to na even more thoroughgoing sense that reality or history are provisional: no longer a world of eternal verities but a series of constructions, 23valia23ne, 23valia23nente structures”⁷. A consciência desta provisoriedade e artificialidade se afigura desde as reflexões sobre a criação literária até o posicionamento crítico de Santeiro a respeito da realidade política e social do Brasil no período recoberto pela ditadura militar. Quando questionado, por exemplo, sobre a

⁷ Tradução nossa para a língua portuguesa: “[...] uma resposta e uma contribuição, em um sentido ainda mais profundo, de que a realidade ou a história são provisórias: não mais um mundo de verdades eternas, mas uma série de construções, artifícios, estruturas não permanentes”.

existência de uma geração literária de 64 e qual a importância, segundo o entender dele, dessa geração, Carlos Santeiro explicita múltiplas questões que reforçam o caráter híbrido do construto ficcional:

ELE: - Espera aí que é agora que eu vou entrar. A Geração de 64, ponto. No teatro, só agora suas obras mais representativas começam a ser encenadas, por causa da censura, ponto. De modo que não podemos avaliar-las corretamente, ponto. Mas em relação à literatura talvez não tenha havido outra época tão fértil, pelo menos quantitativamente, quanto esses quinze anos pós 64, ponto. E pouquíssimos livros foram censurados, já que poucos os liam e não valia a pena para o regime incomodar-se, ponto. (SANT'ANNA, 2009, p. 81).

As indicações temporais permitem situar temporalmente o discurso de Santeiro no ano de 1979. Momento que, embora marcado por um gradual e lento processo de abertura política no país, ainda não apresenta um distanciamento significativo que permita ao personagem-escritor avaliar com clareza a atuação dessa geração de escritores neste conturbado contexto, assim caracterizado por ele:

Um país miserável, repleto de injustiças sociais e dominado por algumas centenas de militares e mais civis sequiosos de subir e que aliam todos, em nome de uma “filosofia”, entre aspas, de desenvolvimento e segurança, ao capitalismo internacional, ponto. E que para conseguirem seus objetivos não hesitaram em lançar mão talvez da mais violenta repressão policial-militar de que este país já teve notícia, dois-pontos: assassinatos, torturas, prisões arbitrárias, arrocho salarial, cassações políticas, banimentos, ponto. Enfim, aquilo que todos já sabem, ponto. (SANT'ANNA, 2009, p. 82).

A despeito da barbárie e do caos que se afiguram no quadro acima esboçado por Santeiro, este personagem-escritor, que também se afigura como crítico de sua geração, busca compreender o lugar social e político do escritor em face destas contradições. O recrudescente cerceamento das liberdades individuais e constitucionais em função da censura institucionalizada e diversos outros mecanismos repressivos, contrapõe-se à resistência “dos quixotes da literatura” (SANT'ANNA, 2009, p. 82) pelo árduo trabalho com a palavra:

O que talvez não saibam é que do outro lado, com o pensamento oposto, havia nós, os bons moços, os escritores, ponto. Nós estávamos ali para denunciar isso tudo, ponto. Nós, os quixotes da literatura, com nossos rocinantes de papel, ponto. Nós, os escoteiros, fazendo a nossa boa ação do dia, espumando indignados a nosso ódio impotente, unindo-nos aos nossos “irmãos”, entre aspas, trabalhadores, aos sofridos, aos miseráveis, aos

perseguidos do país, ponto de exclamação! Tínhamos algo contra o que lutar, sem muito risco e com os melhores motivos, ponto. E nos enchemos todos de bñlis, escrevemos sem parar, e com isso lavamos as nossas mãos, ponto. (SANT'ANNA, 2009, p. 82).

Desse modo, é possível afirmar que *Um romance de geração*, enquanto um texto híbrido que entrelaça ficção, teoria do fazer ficcional e crítica literária, promove um efetivo questionamento das fronteiras entre ficção e “realidade”. Na assertiva de Waugh (1984, p. 3), “if our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literaty fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of ‘reality’ itself”⁸. Assim, esse mesmo personagem-escritor, que outrora confessa ter enchido de “bñlis” durante a escrita literária, é este que agora explicita um verdadeiro esmaecimento em relação à possibilidade de denunciar um estado de coisas por meio do fazer ficcional:

O problema é que eu não acredito mais, entende? Todos os diálogos são falsos, todos os livros são falsos. Tão falsos quanto este riso aqui (ele imita o próprio riso histérico anterior). Um riso desses a gente só ouve no palco. Todos os diálogos são falsos, todos os livros são falsos e eu estou ficando velho. [...] Me cansei de denunciar as coisas, de ser contra, de estar com raiva (SANT'ANNA, 2009, p. 58-59).

Talvez por esse motivo, a obra de Santeiro em processo de construção – *Um romance de geração* – atribui protagonismo aos seus próprios mecanismos de composição. A artificialidade dos diálogos estabelecidos entre o escritor e a jornalista coloca em questão não apenas aquilo que é encenado, mas o próprio ato de encenar:

Ele: - Só que o romance da nossa geração ia ser...

Ela: - Uma novela de televisão.

Ele: - Não. Uma peça em um ato, um único, extenso e sufocante ato em que um escritor e uma jornalista falam, falam...

Ela: - Principalmente o escritor.

Ele: (ignorando) – Uma jornalista e um escritor falam, falam, dizem gracinhas, discutem, bebem...

Ele: (prosseguindo) – Discutem, bebem e, por fim, vão para a cama, como sempre acontece. Então, além do romance da nossa geração, é um romance entre pessoas da nossa geração. [...] (SANT'ANNA, 2009, p. 73).

⁸ Tradução nossa para a língua portuguesa: “Se nosso conhecimento deste mundo é visto agora mediado pela linguagem, a ficção literária (mundo construído inteiramente pela linguagem) torna-se um modelo útil para aprender sobre a construção da própria realidade”.

Em meio a lacunas, ambiguidades e a uma tonalidade de humor corrosivo que perpassa toda a obra, o leitor é evocado a participar como “cocriador”, retomando aqui a lúcida acepção de Hutcheon (1984), do artefato literário. As ações da jornalista, desde o princípio do encontro para o que seria uma suposta entrevista com o escritor, reduplicam as diversas possibilidades forjadas por ele ao compor o seu “romance de geração”. De modo que, o previsível final em que ambos “vão para a cama”, de fato, acaba por se efetivar: “ELE: - Como é mesmo o seu nome, meu amor?/ ELA: - Clea, amorzinho. Meu nome é Clea, mas que importância tem isso agora? Vê se fica quietinho, meu amo. Assim, lá dentro. Duro. Bem duro, pra gente gozar” (SANT’ANNA, 2009, p. 95).

Assim, o que mais uma vez se evidencia é a desestabilização das fronteiras entre ficção e vida operado pela narrativa metaficcional. Na segunda parte do texto de Sant’Anna (2009), o agente enunciador, de forma irônica e crítica, escolhe uma hipótese para, segundo ele, “ser para todos os efeitos a sua versão oficial, a ser adotada pelos leitores, críticos e compêndios escolares de literatura brasileira” (SANT’ANNA, 2009, p. 109). Tal “versão” adotada seria aquela em que:

Carlos Santeiro é um romancista alcoólatra e frustrado por não ter conseguido, depois que sua mãe o sustenta por mais de um ano, escrever o “romance da sua geração”. Aproveitando o ensejo de uma entrevista com uma jornalista (que passa a ser sua amante), transcreve-a integralmente, como uma peça de teatro que, por demais prolixa, não chega a interessar nenhum produtor. Deprimido, Carlos volta à casa da mãe e “encena” um suicídio tomando uma porrada de comprimidos (SANT’ANNA, 2009, p. 109).

Sensibilizada com situação de Santeiro, a mãe é aquela que pinta nas paredes de casa uma plateia, adquire “uma maquininha dessas que produzem risadas artificiais e aplausos” e promove a encenação da peça do filho em processo de convalescença. Ocorre que, proibidas, “sob as penas da lei” (SANT’ANNA, 2009, p. 112), tais representações pelo “Departamento de Censura e Diversões Públicas”, resta aos dois protagonistas, Carlos e Clea, “como última alternativa [...], representar clandestinamente, todas as noites, a si mesmos e para si próprios, num apartamento do Leme, no Rio de Janeiro (SANT’ANNA, 2009, p. 112).

O aspecto cômico que perpassa as precárias condições de produção, assim como a cerceada liberdade de divulgação/encenação da produção artística/ficcional de Santeiro, muito mais do que oferecer uma chave de leitura para o leitor, expõe ao

ridículo a potencialização e os efeitos corrosivos para o processo de criação/divulgação artísticas, dos diversos mecanismos repressivos instalados com a censura institucionalizada que atuou veementemente durante o regime militar. Faz jus a esta observação, o questionamento de “S.S” que segue à “última alternativa” apontada por ele aos protagonistas: “ou a falta de liberdade nesse território que ocupa o continente da ficção terá chegado a um ponto tal que agentes federais permaneçam em vigília, a cada noite, em cada apartamento, de cada cidade, para fiscalizar como representam a si mesmos e para si próprios os seus concidadãos? (SANT’ANNA, 2009, p. 112).

Tal inquietação, que invariavelmente aponta para uma desestabilização das fronteiras entre “realidade” e ficção, coaduna às múltiplas problematizações desencadeadas nas filigranas textuais. Para além de uma saída oferecida ao leitor ao final do “labirinto” diegeticamente construído, o que é possível vislumbrar, mais uma vez, são reticências, interrogações, e uma miríade de possibilidades de (re)configurações. Desse modo, o leitor empírico, evocado a recompor lacunas e estilhaços, de acordo com Jacques Sohier (2002, p. 42) “ne peut qu’être conduit à se demander si sa propre vie ne serait pas écrit par quelque auteur insaisissable qui tirerait les ficelles de derrière la scène.”⁹.

É nesse sentido que Carlos Santeiro, ao explicitar as marcas do processo de criação ficcional, durante os diálogos que estabelece com Clea, questiona o próprio *status* enquanto um possível personagem:

Ele: - O romance da nossa geração. Uma peça realista, mostrando ponto por ponto o que fizemos e falamos nesta noite. E nós a teríamos escrito juntos. [...] Ou será o contrário? Nós é que estaríamos condenados a viver, ponto por ponto, o que algum autor maníaco escreveu para que nós interpretássemos? Será que eu sou apenas um ator? Ou um personagem, como aquele meu amigo na peça do meu outro amigo? (SANT’ANNA, 2009, 73)

Há que se sublinhar que o leitor, efetivamente, não tem acesso ao conteúdo da referida peça do amigo de Santeiro, uma vez que ela não passa de uma hipótese esboçada pelo personagem-escritor: “Tem um outro amigo meu lá de Minas que é teatrólogo. Falou que vai escrever uma peça sobre eles, o casal aqui do Leme” (SANT’ANNA, 2009, p. 9). Contudo, as reduplicações de identidades dos personagens,

⁹ Tradução nossa para a língua portuguesa: “[...] só pode ser levado a perguntar a si mesmo se a sua própria vida não seria escrita por algum autor insensível que puxasse as cordas de trás do palco”.

daqueles imaginados por Santeiro e os que, de fato, compõem a sua obra ficcional (ele e a jornalista), potencializam as ambiguidades que se desdobram no universo ficcional. Assim, como um embaralhado quebra-cabeças, a urdidura da peça (que também é um romance), ao explicitar os mecanismos de sua própria composição “[...] appelle l’attention du lecteur sur le fonctionnement de l’artifice de la fiction, sa création, sa réception et sa participation aux systèmes de signification de la culture” (LEPALUDIER, 2002, p. 10)¹⁰.

Ao passo que Carlos Santeiro e Clea se colocam em cena, as engrenagens do fazer ficcional ganham relevo. No excerto a seguir, por exemplo, observa-se o posicionamento crítico da jornalista em relação ao artefato que Santeiro tenta constituir:

Mesmo que tudo o que se falou aqui desse uma peça de teatro. (Irônica) Ou um “romance de geração”. Uma peça escrota, cafajeste, como aquela do teu amigo de Minas, sobre o amigo de vocês, do Leme./ ELA: (realçando a ironia) – Mas é claro que, como aquela outra, essa peça aqui tem um segundo nível. Um nível “simbólico”. Um *Esperando Godot* carioca. [...] (SANT’ANNA, 2009, p. 77)

A rede de relações intertextuais que o romance de SANT’ANNA (2009) estabelece é bastante sutil. Segundo a apreciação da jornalista, assim como na conhecida peça de Beckett “Godot nunca chega para Wladimir e Estragon” (SANT’ANNA, 2009, p. 77), a suposta entrevista nunca chegaria a ser concretizada. Efetivamente, ao romper com os protocolos de uma possível entrevista, Santeiro não apenas forja um motivo desencadeador de seu construto ficcional, como coloca em questão as formas e os meios e recorridos para fazê-lo. É curioso notar como esse personagem-escritor faz, por exemplo, a opção formal:

ELE: (falando alto) – O problema da poesia neste país é que ninguém gosta de poesia neste país.
ELA: (destampando os ouvidos) – O que foi que você disse?
ELE: Que todas as mulheres são assim. Só querem saber de você quando você publica um livro badalado. Um romance com enredo desses que todo mundo lê. Um romance de geração, por exemplo. Se você vem com poesia, seu nome não sai no jornal, ninguém liga pra você, você não come ninguém. (SANT’ANNA, 2009, p. 69)

¹⁰ Tradução nossa para a língua portuguesa: “[...] chama a atenção do leitor para o funcionamento do artifício da ficção, da sua criação, da sua recepção e da sua participação nos sistemas de significado da cultura”.

A tonalidade irônica com que Santeiro justifica as escolhas formais, coloca em relevo uma concepção de literatura que “se reconhece jogo, encenando suas próprias artimanhas de encenação” (FIGUEIREDO, 2012, p. 9). Ao exercer também a função de crítico de uma geração de escritores da qual fizera parte, esse personagem-escritor, deixa explícito que:

Talvez esta “Geração de 64, entre aspas, no íntimo esteja triste agora que o fim da festa se aproxima, ponto. Porque não teremos em quem botar as nossas culpas, teremos de olhar um pouco para nós mesmos ponto e vírgula; para a nossa BABAQUICE, maiúsculas, ponto de exclamação!” (SANT’ANNA, 2009, p. 85)

Avesso a qualquer euforia em torno da ação de alguns escritores da Geração 64 que, segundo ele, “justificaram com má literatura, má-fé, indignação [...]” (SANT’ANNA, 2009, p. 85), os recrudescentes descompassos daquele contexto, Carlos Santeiro também chama à atenção do leitor para a percepção de si próprio como um sujeito marcado “por suas culpas, por suas frustrações – políticas, artísticas, amorosas, sexuais” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 73). Ao fazê-lo, mais uma vez desestabiliza as “fronteiras entre os mundos criados pela arte e os mundos criados por outras formas de linguagem, inclusive o que se imagina ser o mundo real” (FERNANDES, 2011, p. 227).

O leitor, dessa forma, é instigado compartilhar da sensação de desabrigo diante dos estilhaços do texto ficcional a que, simultaneamente, é “chamado” a recompor. Para além de trazer à tona as engrenagens do artefato literário, quando o personagem-escritor interpela a si mesmo, por exemplo, – “Carlos Santeiro? O que é Carlos Santeiro? – é possível notar as tentativas desse sujeito de atribuir algum sentido às sombras, às lacunas e também à vida. Se, de acordo com Patricia Waugh (1984, 3), “[...] as individuals, we now occupy ‘roles’ rather than ‘selves’, then the study of characters in novels may provide a useful model for understanding the construction of subjectivity in the world outside novels”¹¹.

Talvez nisto resida uma das grandes contribuições de *Um romance de geração*, para além das múltiplas problematizações e inquietações que suscita, reafirma o seu caráter de artifício e desestabiliza a artificialidade das convenções.

¹¹ Tradução nossa para a língua portuguesa: “[...] como indivíduos, agora ocupamos "papéis" em vez de "eus", então o estudo dos personagens de romances pode fornecer um modelo útil para entender a construção da subjetividade no mundo fora dos romances”.

Considerações finais

Neste estudo, o recorte proposto centrou-se na problemática da “metaficção” e nos desdobramentos estéticos/ideológicos deste procedimento ficcional empregado em *Um romance de geração*. Este romance de Sérgio Sant’Anna (2009), por meio da configuração de um personagem que assume a função de escritor – Carlos Santeiro – desnuda os mecanismos do próprio processo de construção ficcional. Dividido em duas partes, “Teatro-ficção” e “Um romance de geração: romance”, a primeira delas, estruturalmente organizada como uma peça de teatro, coloca em cena uma suposta entrevista entre uma jornalista, Clea, e o referido escritor.

Os diálogos estabelecidos entre estes dois personagens atribuem centralidade às marcas do processo de criação ficcional de um romance por constuir: o mesmo a que o leitor empírico tem acesso. Nesse sentido, o olhar avaliativo de Carlos Santeiro para a geração de escritores que atuaram durante o período recoberto pela ditadura militar – a “Geração 64” – traz à tona múltiplas questões que culminam na problematização do fazer literário em tempos de barbárie institucionalizada e em meio à proliferação de mecanismos diversos de repressão. O texto ficcional, nesse sentido, imbrica a explicitação das marcas de sua própria constituição à desestabilização das fronteiras entre ficção e “realidade”.

Na segunda parte - “Um romance de geração: romance” –, por meio da configuração de um agente enunciativo que se denomina “S.S”, provavelmente a ficcionalização das iniciais do escritor Sérgio Sant’anna, observa-se uma diversidade de hipóteses sobre as escolhas temáticas e formais realizadas na primeira parte da obra literária. A ideia inicial, apresentada pela voz discursiva seria compor uma peça em três atos. Entretanto, a opção por um “teatro-ficção” encontra justificativa na exposição crítica de uma multiplicidade de aspectos que colocam em questão as engrenagens do construto literário, os suportes de escrita e os meios de divulgação.

O autodesnudamento desse processo, longe de oferecer respostas para o leitor, instaura mais lacunas, sombras e interrogações. Como estratégia de manipulação do leitor, as construções discursivas de “S.S” no final do romance, apontam uma hipótese, ironicamente considerada “a versão oficial”, sobre o enredo do “Teatro-ficção”: Carlos Santeiro, sem conseguir escrever “um romance de geração” transcreve integralmente uma entrevista realizada entre ele e uma jornalista, sua amante. Sem qualquer interesse

de algum editor pela peça, e censuradas pelo “Departamento de Censuras e Diversões públicas” as precárias tentativas de representação na casa de sua mãe, Carlos Santeiro e a jornalista acabam por representar, todas as noites, no apartamento do escritor, a peça para si mesmos.

Esta pista fornecida ao leitor, distante daquilo que se poderia esperar, não preenche as fissuras instauradas no/pelo discurso, mas multiplicam as ambiguidades, os deslocamentos de sentido, e os estilhaços a recompor. Cômico de suas limitações, Carlos Santeiro enquanto personagem-escritor, expõe as fragilidades de seu embate com as palavras, que desnudam a artificialidade do construto ficcional. Nesse sentido, a avaliação da atuação da “Geração de 64”, da qual Santeiro fizera parte, aponta para uma reconfiguração do próprio fazer literário, em que a euforia em torno de “denunciar as coisas” (SANT’ANNA, 2009, p. 59), cede espaço à estupefação e ao questionamento do próprio processo de criação literária.

O desdobramento da ficção em duas partes que, em diferentes teores e formas de estruturação, se voltam sobre as engrenagens da própria composição, reafirma a condição de artifício do romance de Sant’anna (2009) e coloca em crise os atos de narrar e resistir em tempos de barbárie e opressão. O leitor, por sua vez, diante da falta de lastro oferecida pelos estilhaços que compõem o texto ficcional, efetivamente, é desafiado a participar da recomposição do universo diegético e a reconfigurar múltiplas possibilidades de leitura/interpretação.

Referências

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____.

Notas de literatura I. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

CARNEIRO, Flávio. **No país do presente:** ficção brasileira no início do século XXI.

Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

Dalcastagnè, Regina. **Literatura brasileira contemporânea:** um território contestado.

Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

FARIA, Zênia de. **A metaficção revisitada:** uma introdução. Revista Signótica, v. 24, jan./jun. 2012, p. 237-231. Disponível em:

<file:///C:/Users/Sony%20Vaio/Downloads/18739-87527-1-PB%20(2).pdf.. Acesso em: 10 jan. 2019.

_____. A rainha dos cárceres da Grécia: metaficção e mise en abyme. In: FARIA, Z.;

FERREIRA, Ermelinda (orgs.). **Osman Lins – 85 anos: a harmonia de imponderáveis**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. **Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativa e poder: ficções pós-utópicas de Sérgio Sant'Anna**. Revista Fronteira Z, n. 9, dez. 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/viewFile/13002/9495>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. New York; London: Methuen, 1984.

LEPALUDIER, Laurent. (Org.). **Métatextualité et métafiction: théories et analyses**. Rennes: Press Universitaires de Rennes, 2002.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

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

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SOHIER, Jacques. Les fonctions de la métatextualité. In: LEPALUDIER, L. (org.). **Métatextualité et métafiction: Théories et analyses**. Rennes: Press Universitaires de Rennes, 2002, p. 39-44.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. London: Methuen, 1984.