

DESNATURALIZANDO OS SIGNOS: PERFORMANCE E CONSTRUÇÃO DE UM NOVO LEITOR EM *SIMULACROS*, DE SÉRGIO SANT'ANNA

Carine Daniele Franke
Mestranda em Letras – Universidade Federal de Santa Maria

Resumo: Tornou-se recorrente na produção literária de Sérgio Sant'Anna a constituição de formas narrativas que se voltam sobre si mesmas, questionando e teorizando o próprio fazer artístico. Tendo em vista que essas escrituras clamam de modo bastante específico pela atividade de cooperação do leitor, pois se colocam de imediato como um embate contra o realismo nas formas literárias, este trabalho propõe-se a investigar em *Simulacros*, romance do autor publicado em 1977, que tipo de leitor se busca construir na narrativa, de que modo ele é constituído e como a instauração de um novo paradigma representativo cria na obra suas próprias condições de recepção. Ao apresentar-se a seu leitor como um modelo de representação que se assume do início ao fim como ficção, *Simulacros* trabalha, de maneira profundamente lúdica, com o desmonte dos seus próprios artifícios textuais.

Palavras-chave: Sérgio Sant'Anna – *Simulacros*. Metaficção. Performance. Construção do leitor.

Abstract: Became recurring in the literary production of Sérgio Sant'Anna the constitution of narratives forms that turn look on themselves, questioning and theorizing their own artistic. Considering that these scriptures claim to a specific cooperation activity of the reader, because arise immediately as a brunt against the realism in literary forms, this work intends to investigate in *Simulacros*, the author's novel published in 1977, what kind of player wants to build in the narrative, in which it is constituted and how the introduction of a new representative paradigm creates in his work their own conditions of reception. When presenting itself to your reader as a model of representation, assumed from start to finish as fiction, *Simulacros* works profoundly playful with the demolition of their own textual artifices.

Keywords: Sérgio Sant'Anna – *Simulacros*. Metafiction. Performance. Construction of reader.

Introdução

Muito se tem falado, na tentativa de compreender o fazer artístico pós-moderno, em **crise da representação**. Para muitos críticos, vivemos em tempos em que a literatura se vê colocada frente à impossibilidade de representar, devido a esse processo que comumente tem sido chamado de desrealização do real - um esfacelamento da realidade em meio a uma trama de signos e imagens vazios de referencialidade. Nizia Villaça,

nesse viés, postula na introdução de *Paradoxos do pós-moderno*: “o que é escrever quando não é mais representar?” (VILLAÇA, 1996, p. 9). O que é a literatura hoje e o que se espera dela nesse “momento de crise da representação”? (p. 10).

Para Hutcheon, por outro lado, a criação artística pós-moderna caracteriza-se essencialmente por seu caráter autorreflexivo “sobre a natureza, os limites e as possibilidades do discurso e da arte” (HUTCHEON, 1991, p. 42). Desse modo, o que parece ter mudado – caso tomemos essas novas produções em relação às formas literárias que as precederam – é justamente a natureza dessa representação: o referente não deixa, nas novas produções artísticas – como alguns assim o querem –, de existir, mas é problematizada a forma como a obra de arte sempre veio se correspondendo com esse. O fator essencial de tal arte é, pois, para Hutcheon, o questionamento do sentido que sempre se atribuiu ao real e da maneira como a arte propôs-se a percebê-lo e conhecê-lo.

A postulação de Hutcheon, assim, leva-nos à conclusão de que se estamos realmente vivendo um momento de crise da representação – indiciado também pelo voltar-se dessas formas literárias sobre si mesmas, questionando e discutindo seus limites e suas possibilidades –, essa crise, por outro lado, não implica o fim da representação, mas proclama – isso sim – um novo paradigma para o representar hoje¹.

Essas novas formas de representação que se voltam sobre si mesmas, questionando o próprio fazer artístico, clamam de modo bastante específico pela atividade de cooperação do leitor, na medida em que a escritura se torna o espaço privilegiado para uma **mudança de paradigma**. Nesse sentido, para que tais alterações venham a concretizar-se com êxito no âmbito de sua recepção, torna-se necessário às novas formas literárias valerem-se de estratégias textuais adequadas para tal fim, que possam guiar o leitor nas trilhas de um novo caminho para pensar a representação.

Desse modo, produzir novas formas literárias significa para muitos autores contemporâneos, dentre eles Sérgio Sant’Anna, autor da obra aqui em estudo, não só ter em mente para qual leitor se escreve – formando dele uma imagem que vem a ser transposta, projetada na obra sob a forma de estratégias textuais –, como também, e sobretudo, **criar** um novo tipo de leitor, indiciando a ele os mecanismos de leitura

necessários para fazer o jogo do texto e definir novos parâmetros de leitura em seu horizonte de expectativa familiar. Esse trabalho objetiva, nesse viés, investigar na obra *Simulacros*, de Sérgio Sant’Anna, que tipo de leitor a narrativa busca construir, levando-se em conta seu potencial de recepção, e como a instauração de um novo modelo de representação cria na obra suas próprias condições de recepção.

Representando a representação: a narrativa enquanto *performance*

Todo o projeto estético de Sérgio Sant’Anna constitui-se em função de um trabalho altamente experimental que parece evidenciar um traço que cada vez mais vem tomando conta da produção literária contemporânea: o declínio dos modelos modernos de representação.

Apesar de avaliada por alguns críticos como uma produção que não mereceria o *status* de literatura “séria” – pois estaria deixando-se vender à lógica serial do mercado – a estética de Sérgio Sant’Anna adquire uma natureza muito peculiar, na medida em que prima não só por um caráter experimental, mas também pelo lúdico na arte, mostrando que a associação vanguarda – diversão é perfeitamente viável. Iniciando seu trabalho literário ao final dos anos 60, período em que o Brasil ainda se encontrava sob a mira do regime militar, Sérgio Sant’Anna foi visto por boa parte da crítica como um autor que buscou caminhos alternativos para o ato de escrever em um momento no qual o real-naturalismo dos romances-reportagem e a “literatura do eu” dos depoimentos e das memórias reinavam na produção literária narrativa de então (SÜSSEKIND, 2004).

Simulacros, nesse viés, apresenta-se como uma ruptura nos paradigmas do fazer artístico moderno. Romance publicado em 1977, constitui-se de uma narrativa permeada por várias peças teatrais dirigidas por um cientista norte-americano mundialmente conhecido como Dr. Philip Harold Davis (Dr. PhD). Narrado em primeira pessoa pela personagem Jovem Promissor (JP), o romance conta a história desse cientista que dirige suas cobaias nas simulações criadas por ele. Jovem Promissor, Vedetinha, Velho Canastrão (VC) e Prima Dona (PD) são personagens-atores que, após a assinatura de um contrato, abandonam suas vidas reais para fazerem parte de um projeto experimental dirigido por PhD, e que consiste em viver uma nova vida, diferente da que levavam até

então, calcada exclusivamente na simulação. Toda a narrativa, assim, é construída a partir da exposição do ato de representar, com as personagens tornando-se atores a representar papéis e discutir o processo de criação literária. Já na abertura do romance, vê-se:

O dr. Philip Harold Davis disse que nos comportássemos como os personagens. Que sentíssemos e fizéssemos exatamente o que eles deveriam sentir e fazer em determinadas situações. Só que as situações muitas vezes eram imprevisíveis (SANT'ANNA, 1992, p. 7).

A partir desse fragmento inicial, percebe-se já a proposta de leitura que a narrativa delineia. Ao apresentar a si e as demais personagens como simulacros², atores a encenar simulações, personagens de “segundo grau”, o narrador-personagem faz seu leitor movimentar-se dentro de um universo diegético claramente exposto em sua ficcionalidade.³ Assim, ao representar personagens que se apresentam já de início ao leitor enquanto construções ficcionais, a narrativa coloca-se de imediato como um embate contra o realismo⁴ nas formas literárias, embate esse que se apresenta de maneira contínua e constante durante toda a obra.

Construída de maneira metalinguística, a narrativa busca em primeira instância voltar-se sobre si mesma, sobre seu caráter ficcional, e apresentar uma discussão sobre o próprio fazer artístico e a natureza da representação literária. Para isso, o enredo constroi-se enquanto uma série de cenas criadas e dirigidas por PhD – espécie de autor-diretor delas – e simuladas pelas personagens. Essas cenas, por sua vez, estão servindo de mote para o livro que Jovem Promissor, narrador-personagem da obra, está escrevendo sobre as aventuras vividas na casa sob a direção do cientista norte-americano, e que viria a ser, ao fim, o próprio romance *Simulacros* que os leitores têm em mãos. Assim, durante toda a narrativa, JP está fazendo referências à sua própria escritura e discutindo questões de natureza teórica dentro do âmbito do ficcional, além de denunciar a todo instante o ato manipulador daquele que maneja a linguagem:

O meu livro nunca andara tão depressa. Quase de um só fôlego eu revi todas as minhas anotações, selecionei e reescrevi todas as nossas experiências na casa, até chegar a este ponto, onde me encontro agora, neste exato momento: descrevendo que selecionei e reescrevi todas as nossas experiências na casa, até chegar a esse ponto onde me encontro agora, neste exato momento: escrevendo que selecionei e reescrevi todas as nossas experiências na casa (SANT'ANNA, 1992, p. 211).

No momento em que JP admite ao leitor que “reviu”, “selecionou” e “reescreveu” as experiências na casa, está admitindo também, abertamente, que não está narrando os fatos exatamente como ocorreram – seu texto é a seleção da seleção –, que está trabalhando com linguagem e que ela pode ser perfeitamente maleável a seus interesses: todo ato de seleção e combinação de experiências é sempre uma escolha parcial, e, justamente por isso, indica a possibilidade de a narrativa ter-se constituído de outra maneira, distinta da que se apresenta ao leitor. A respeito dos processos de seleção e combinação que perpassam todo o ato de criação literária, Wolfgang Iser, em “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, coloca:

Como produto de um autor, cada texto literário é uma forma determinada de tematização do mundo [...]. Como esta forma não está dada de antemão pelo mundo a que o autor se refere, para que se imponha é preciso que seja nele implantado. Implantar não significa imitar as estruturas de organização previamente encontráveis, mas sim decompor. Daí resulta a **seleção**, necessária a cada texto ficcional, dos sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sociocultural ou mesmo literária (ISER, 2002, p. 960).

Além disso, como ato fingido, a seleção e a combinação de experiências criam **relacionamentos** intratextuais.

Desse modo, em *Simulacros*, narram-se realidades já transfiguradas anteriormente em representação - as encenações das personagens-atores -, que se tornam, para quem as lê, realidades “de segundo grau”, ao mesmo tempo em que se expõem, no próprio âmbito narrativo, os artifícios de um discurso que por **convencção** foram sempre escamoteados do campo de visão do leitor e tratados **como se** fossem a realidade em si: “É uma característica constante do tratamento da ficção [...] que nunca se fale de uma de suas marcas centrais: a de ser algo fingido”, pois “esta constelação do **como se** caracteriza a literatura desde o início da modernidade” (ISER, 2002, p. 970-973).

É com base no fato de *Simulacros* constituir-se como uma narrativa literária que dá a ver ao seu leitor o que tradicionalmente ele não teria acesso - o trabalho de elaboração literária que se dá em *off* em relação a seu campo de visão - que se torna pertinente classificá-la como ficção de natureza performática. Ao incorporar à sua narrativa elementos próprios da arte dramática, Sérgio Sant’Anna consegue estabelecer um novo

paradigma para pensar a criação literária, na medida em que busca representar o que já é exposto enquanto representação ou ainda apresentar, em sua imediatez, a *performance* narrativo-dramática do texto.

Renato Cohen (2004) caracteriza a arte performática⁵ como sendo “essa forma de construção que privilegia a forma, a estrutura, em detrimento do conteúdo e da linha narrativa”, pois nesta “a intenção vai passar do *what* para o *how* (do *que* para o *como*). Ao se romper com o discurso narrativo, a história passa a não interessar tanto, e sim como ‘aquilo’ está sendo feito” (p. 66)

Segundo o autor, essa intenção reforça uma das características principais da arte performática: a tentativa de evidenciar o instante e romper com a representação nos moldes como sempre veio sendo feita. Com efeito, a leitura de *Simulacros* permite que se perceba a ruptura da convencional sucessão lógica dos acontecimentos. Longe de constituir-se enquanto uma “história de vida” das personagens - até porque não temos acesso às suas vidas, mas às representações dessas vidas -, a narrativa apresenta-se como uma sucessão de cenas – literalmente – completamente independentes umas das outras, cada uma das quais com início, meio e fim próprios⁶: um padre passeando com sua namorada pelas ruas da cidade, um casal a conversar na sala enquanto a filha namora no sofá, uma reedição da peça *Chapeuzinho Vermelho*, travestis a atravessarem a cidade, fiéis a exporem seus desejos mais íntimos a Deus etc. – o processo de simulacrização evidenciado em seu limite.

Isso se deve ao intuito maior da narrativa de realmente mostrar ao leitor o caráter de simulação daquilo que lhe é exposto: representam-se/apresentam-se, em uma sequência não regida por relações de causa e efeito, cenas simuladas que se encerram tão logo se interrompa a encenação teatral. O mesmo ocorre com os espaços do texto. Além de serem escolhidos de forma completamente aleatória pela instância autoral que dirige as simulações, muitas vezes passam a ser construídos na narrativa exclusivamente em função dessas encenações, frequentemente caracterizando-se por sua desmontabilidade: cenários de um palco teatral. O que importa, em suma, é que o foco recaia sobre o próprio processo representativo, e não sobre a fábula em si.

Desse modo, a *performance* do texto é lançada aos olhos do leitor, fazendo com que este muitas vezes viva uma espécie de estranhamento em relação ao objeto estético em mãos – acostumado que está a um modelo literário de outra natureza, se tomada por parâmetro a literatura realista –, já que a *performance* “é basicamente uma arte de intervenção modificadora, que visa causar uma transformação no receptor” (COHEN, 2004, p. 46). Frente a um novo modelo de representação, restam ao leitor duas alternativas: descobrir a postura recepcional a ser assumida na leitura do romance e seguir as pistas deixadas por ele a fim de desvelar possíveis significados mais complexos, ou então lê-lo de modo ingênuo, dentro dos padrões convencionais do “contar uma história”:

O mesmo tipo de procedimento [...] pode produzir tanto excelência como banalidade; pode deixar o destinatário em crise consigo mesmo e com a tradição intertextual no seu conjunto, e, por conseguinte, pode provê-lo de fáceis consolações, projeções, identificações; pode estabelecer um pacto exclusivamente com o destinatário ingênuo, ou exclusivamente com o destinatário crítico, ou com ambos em diferentes níveis [...] (ECO, 1989, p. 133).

O embate contra a arte ilusionista – que tenta criar a ilusão de representar algo “real”, e que teve sua máxima expressão no real-naturalismo literário do século XIX – fica assim evidente na narrativa. Contra o reportar-se a algo já existente *a priori*, diante do qual o leitor é colocado numa postura quase que de espectador – que assiste e de certa forma também vive juntamente com as personagens os acontecimentos ali representados –, *Simulacros* apresenta-se como uma proposta que impele seu leitor, juntamente com o narrador, a percorrer a narrativa e desmembrar seu processo de construção, já que tudo ali é propositalmente remetido única e exclusivamente ao âmbito do simulacro.

Mais do que apenas um narrador que dá a ver, no próprio discurso, tudo aquilo a que convencionalmente não se teria acesso – deixando, entretanto, ressoar levemente no leitor a sensação de que é ele, o narrador, quem dita, naquele espaço de linguagem, as regras do jogo –, *Simulacros* – como o próprio título indica – constitui-se também de personagens que são meras superfícies, invólucros a transitar de um lado a outro sem saber exatamente quem são, manipulados pelas vontades daquele que os dirige: “Na crônica daquela casa não se escreviam pessoas, profissões, mas tipos, personagens, protótipos estereotipados a simularem papéis, dirigidos por um espírito malfazejo,

inventor maluco, gênio do mal” (SANT’ANNA, 1992, p. 82). Desse modo, apesar de JP, Vedetinha, PD e VC serem personagens-tipo, estereótipos que o leitor facilmente reconhece e rotula, a superficialidade de seus caracteres é tão “desmontável”, “desmascarável”, que ao leitor é praticamente vedada qualquer possibilidade de identificar-se em termos de “realismo” com elas – estas não evidenciam nem mesmo a prática literária corrente de atribuição de nome e sobrenome às personagens, que lhes conferem a ilusão de referencialidade empírica.

Isso ocorre justamente porque quanto mais se adentra a personagem, mais “real” ela se apresenta aos olhos do leitor, e mais se reforça o engodo da representação. Por outro lado, quanto mais superficiais e fluidos apresentam-se seus caracteres, mais se ressalta o efeito de distanciamento por parte do leitor em relação a elas. Não é mais possível viver suas vidas e sonhar seus sonhos, pois houve uma quebra no processo identificatório. Esse obstáculo à identificação ilusória, por parte do leitor, com as personagens da obra – já que essas são desnudadas em sua ficcionalidade – consitui-se como mais um indício narrativo que permite ao leitor uma reflexão acerca do novo modelo de representação, que não se “encaixa” mais nos moldes ilusionistas de literatura: brincadeira sarcástica levada ao limite por Sérgio Sant’Anna, e que tem por intuito desconcertar o leitor e instaurar uma nova categoria de recepção, de natureza e ordem próprias.

O papel do narrador na construção de um novo leitor

Umberto Eco já dizia que “prever o próprio leitor-modelo não significa apenas ‘esperar’ que ele exista, significa também conduzir o texto de forma a construí-lo. Um texto não se limita a apoiar-se sobre uma competência, contribui para a produzir” (ECO, 1979, p. 59).

Se, de acordo com o autor, a competência do destinatário não é necessariamente a mesma do emissor, e o literato tem - ou ao menos deveria ter - consciência disso no momento de sua escritura, na medida em que constroi uma obra inovadora em relação ao horizonte de expectativa de seu leitor, precisa fazer uso de estratégias que possibilitem inseri-lo em seus pressupostos teórico-ficcionais. É preciso que se deixe em evidência o que se rompe ou visa a rechaçar nela e qual a nova categoria de

recepção que propõe instalar, numa oscilação dialética que possa conduzir devidamente o jogo ficcional.

Já no primeiro capítulo de *Simulacros*, que se encerra com a discussão, por parte das personagens, acerca dos méritos e desméritos de um relatório escrito por JP, e que tinha por intuito “narrar sucintamente os passos do VC” (SANT’ANNA, 1992, p. 47), o narrador-personagem coloca o leitor diante de um discurso de caráter eminentemente teórico, deixando clara sua oposição em relação à compreensão do realismo literário enquanto cópia fiel e verdadeira da realidade:

“[...] Quem poderia assegurar, então, com certeza, que VC estava fazendo isso ou aquilo? Talvez nem ele próprio, Velho Canastrão. Não podemos nos esquecer que uma pessoa não pode ver a si própria. E talvez os gestos que essa pessoa, subjetivamente, pense estar fazendo, não correspondam em nada à realidade, à imagem, de seus atos para um outro observador” (SANT’ANNA, 1992, p. 57).

Do mesmo modo e com o mesmo intuito, são colocadas em oposição, num tom evidentemente bem-humorado e sarcástico próprio de Sérgio Sant’Anna, a ficção “realista” de Jorge Amado e a de autoria de JP:

Respondeu o dr. PhD que [...] quanto ao Nobel de literatura ficaria em muito boas mãos, se fosse concedido ao Jorge Amado, como primeiro a ser distinguido com a láurea.

[...]

Então eu perguntei, evidentemente ressentido, o que tinha demais o Jorge Amado que eu não tivesse? Ao que ele imediatamente retrucou que, sem falar no pitoresco tom coloquial do romancista baiano, o Jorge era, por exemplo, muito mais realista do que eu (SANT’ANNA, 1992, p. 163).

JP, desconstruindo qualquer possibilidade de acreditar na farsa do realismo literário enquanto espelho do real, retruca em favor de um novo modo de pensar a criação artística na atualidade:

“Olha, dr. PhD, eu só vou acreditar em realismo nos livros e filmes no dia em que ver o personagem principal, interrompendo suas cenas amorosas ou aventurescas, postar-se durante meia hora numa fila para pagar um imposto predial ou uma conta de luz. E quando falo em **meia hora** refiro-me ao transcurso rigoroso de trinta minutos diante do leitor ou espectador. Do contrário, não estaremos diante da realidade, mas de uma falsificação desta realidade. De uma ilusão ainda mais fantasiosa do que a própria fantasia,

porque nesta última pelo menos não se pretende **passá-la** ao espectador como a realidade em si mesma” (SANT’ANNA, 1992, p. 163-164).

A partir desses excertos, percebemos no narrador de *Simulacros* um trabalho no sentido de dar a ver a seu leitor os códigos e sistemas que está a negar na narrativa antes de contrapô-los aos novos modelos estéticos em vigor. A introdução de modelos originais no bojo da obra literária exige do autor um manejo constante de estruturas discursivas que Gombrich⁷ denominaria *schemata* e **correção** (GOMBRICH, 1986), através das quais uma nova experiência perceptiva pode ser apreendida pelo leitor. Para o autor, os *schemata*, em uma obra de arte, seriam uma espécie de segundo plano perceptivo, destituído de um fim em si mesmo, capaz de oferecer diretrizes para que um evento de correção venha a ser instaurado e um primeiro plano – construído a partir daquele secundário, que tem função propulsora, – seja produzido pelo leitor (NUÑEZ, 2003).

Ao leitor, enfim, é lançada a tarefa de abandonar ou reajustar seus esquemas interpretativos, a fim de que possa experimentar algo novo, pois uma nova categoria receptiva somente se concretiza na interação da experiência antiga com a nova, “na medida em que o envolvimento empurra os nossos padrões de representação para o passado, suspendendo assim a sua validade para a nova presença” (ISER, 1999, p. 50). Na medida em que *Simulacros* “dificulta” a representação e impele o leitor a separar-se de seus velhos paradigmas, constrói um novo objeto estético, baseado em novos modos de percepção. Essa dificuldade da representação acaba por separar o leitor de disposições que lhe são familiares, oferecendo-lhe a possibilidade de imaginar o que talvez pareceria inimaginável em face da determinação que dominava seus padrões até o momento (ISER, 1999). Cancela-se a validade do antigo modelo na medida em que se criam **vazios**⁸ na norma selecionada: “o leitor é obrigado a distanciar-se de uma representação formada para que possa criar outras” (ISER, 1999, p. 135).

Desse modo, o narrador de *Simulacros* exerce a função de criar para o leitor as condições necessárias para que esse consiga apreender a ruptura de paradigma que está a efetuar na narrativa e efetivar uma nova categoria de recepção. Ao narrador cabe a tarefa de, partindo da bagagem literária de seu leitor – que foi “construído” dentro dos moldes da literatura enquanto representação do real –, desconstruí-la e cancelá-la, a fim de evidenciar o jogo do ficcional e o poder manipulador da linguagem:

[...] E diga-me, Prima Dona, você que é tão sabidinha, qual é o nome que comumente se dá a uma ilusão de que todos participam?

“**Verdade**, Jovem Promissor. Uma ilusão de que todos participam é a **Verdade**, a **Realidade**, JP.”

“Muito bem, Prima Dona: muito bem”. [...] até mesmo em relação às fotografias podemos sofrer de ilusões. [...] (SANT’ANNA, 1992, p. 58).

Longe de apresentar um narrador onisciente que busca escamotear sua presença mediadora na narrativa, *Simulacros* oferece ao leitor um narrador que se mostra em toda sua parcialidade. JP, no momento em que afirma que até mesmo em relação às fotografias podemos sofrer ilusões, está dando a seu leitor a abertura para que o compreenda apenas como um ponto de vista entre muitos outros possíveis, constituído por uma subjetividade que o isenta de qualquer neutralidade. Regina Dalcastagnè assim reflete acerca da postura assumida pelo narrador do romance contemporâneo:

É um narrador suspeito [...] 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 fazer com que [...] percebamos que sempre há um ponto de vista com o qual se comprometer [...], exibindo o artifício da construção (2001, p. 114-115).

Jovem Promissor – enquanto narrador que é também personagem de uma grande simulação – discute, pois, o próprio fazer artístico e a artificialidade de um discurso que por muito tempo se pretendeu realista a partir da própria exposição do ato de construção ficcional, que se mostra e espetaculariza dentro do âmbito mesmo do discurso narrativo. Enquanto personagem que se expõe dentro de um “cenário”, JP discute justamente sua constituição enquanto criação de uma instância autoral superior (PhD) que está sempre no controle da situação, mudando o rumo dos acontecimentos a seu bel-prazer, assim como o escritor também maneja a linguagem em função de seus projetos literários.

Assim, PhD passa a representar na narrativa a figura do autor, numa espécie de consciência, por parte das personagens, de seu estatuto ficcional, levando-as a questionar na narrativa o próprio ato de criação literária. Há sempre, pois, no romance, uma clara inquietação ameaçadora entre o criador e suas criaturas, inquietação essa que denuncia a impossibilidade de as personagens constituírem-se por si mesmas e adquirirem “vida própria” – como o engodo do realismo quis fazer crer, com suas

personagens quase que a saltarem das páginas dos livros: simulacros de seres humanos, meros joguetes nas mãos de um (autor)itário criador, e existentes unicamente em função dele:

Era certo que não formávamos, por assim dizer, uma família ortodoxa. Havia aquele que, **pairando sobre todos nós**, era uma **presença enérgica e autoritária**. O pai geral, médico, tutor, Deus e tudo mais (SANT'ANNA, 1992, p. 68, grifos meus).

No decorrer da narrativa, todo o ato tradicionalmente privado da escrita ficcional vai sendo escancarado em forma de espetáculo – literalmente – ao leitor: encena-se, na representação romanesca, o ficcional em seu estágio de elaboração. Assim, os elementos do drama são trazidos ao corpo da narrativa não de modo gratuito, mas justamente para ilustrar – por analogia – todo o processo construtivo que se articula nos bastidores da escrita literária. O romance, autodesvelando-se, mostra ao leitor que a literatura é criação, é trabalho com a linguagem, é manejo de discurso. Embora óbvio, o desnudamento de tal procedimento parece precisar vir à tona a fim de desmitificar, para os leitores, o estatuto de “verdade” que a literatura realista sempre cobrou para si. O **acordo ficcional** entre leitor e texto, sobre o qual trata Eco (1994) – e que diz respeito à postura do leitor de aceitar como “verdade” o que está lendo –, parece assim se desintegrar, pois antes mesmo de poder firmar-se já se mostra interrompido. O acordo entre texto e leitor - pois sempre é preciso um acordo - agora é de outra ordem, e exige daquele que adentra as sinuosidades do mundo da ficção uma postura diferenciada.

Em *Simulacros*, pois, tais elementos de correção do texto vêm a negar os elementos familiares da tradição que lhe serve de ponto de partida ao propor uma transgressão das normas que regiam o horizonte de expectativa do leitor e a estética internalizada por ele. Aqui, parecem pertinentes as seguintes considerações formuladas por Maria Antonieta Borba em “Construção do objeto estético”:

A respeito dessa mudança, Gombrich revela um entendimento de representação em termos de recepção, quando se refere ao problema a ser enfrentado pelo artista que quer ir ao encontro do novo, embora saiba da tendência de os indivíduos registrarem a experiência pelo que é conhecido. No entanto, observa Iser, como a correção desse **schema fere a norma de expectativa no interior mesmo da representação**, a nova obra **cria suas próprias condições de recepção**. A representação que inaugura uma estética estimula a imaginação do observador, à medida que ele é levado a **descobrir o motivo da mudança do schema** (NUÑEZ, 2003, p. 14, grifos meus).

Percebe-se assim que no texto literário em questão o familiar funciona como um ponto de partida facilitador para o leitor, na medida em que é aludido unicamente para ser posteriormente contraposto e cancelado pela entrada do novo que, por sua vez, reestrutura a compreensão do familiar do leitor:

A nova experiência emerge a partir da **reorganização de experiências sedimentadas**, a qual, em razão de tal estruturação, dá forma à nova experiência. Mas o que acontece durante esse processo apenas pode ser experimentado se as nossas sensações, padrões, concepções e valores do passado são **evocados** nesse processo, **amalgamando-se** com a nova experiência (ISER, 1999, p. 51, grifos meus).

Em *Simulacros*, há um atrito entre a familiaridade dos pressupostos evocados e a originalidade do que é apresentado como novo modelo de representação – mostra-se o que não era visível anteriormente –, e esse atrito materializa-se na forma de estratégias discursivas ficcionais que guiam o leitor para a recepção desejada pela obra.

Ao contrapor para o leitor dois modelos de representação com princípios essencialmente antagônicos – fazer passar-se por real *versus* mostrar-se enquanto ficcional –, o narrador de *Simulacros* atua como uma espécie de guia facilitador para a instauração de um modelo de representação que precisa, antes de tudo, preparar seu leitor para as novas condições de recepção, e isso pressupõe que sejam colocadas em xeque as próprias noções do que seja o literário. Vemos assim que um texto sempre indicia ao seu leitor o “esquema” de leitura que pretende seja seguido, visando levá-lo a atribuir-lhe um sentido que vai além da comunicação imediata e de uma leitura meramente superficial.

Desse modo, *Simulacros* constitui-se enquanto criação artística que clama por leitores comprometidos que aceitem explorar em minúcias a narrativa e **fazer o jogo do texto**, dialogando com seus conceitos e percebendo as nuances de sentido que uma leitura elementar e ingênua não perceberia. Embora o “potencial de recepção” que um texto prevê, concretamente, só se atualize de modo parcial, embora – ou como diz Stierle (LIMA, 2001) –, constitua o horizonte para uma recepção mais complexa, *Simulacros* exige de seu leitor uma maior perspicácia de leitura, no sentido de levá-lo a perceber o que realmente está em discussão na narrativa: o desvelamento do próprio processo de construção literária.

O leitor, assim, é obrigado a preencher vazios interpretativos que o levem a organizar sua própria hipótese de significação a partir do indiciado pelo texto, construindo uma nova percepção de leitura em seu horizonte de expectativa, na medida em que o narrador joga o tempo todo com o choque entre suas concepções familiares e o novo paradigma proposto pela obra. Assim, seguindo o raciocínio de Borba (NUÑEZ, 2003), pode-se afirmar que ao leitor de *Simulacros* cabe descobrir por qual motivo o modelo de representação mostra-se alterado e o que diz acerca do mundo ao qual constitui uma resposta – já que à primeira vista tal modelo provavelmente apresentar-se-á de modo confuso ao leitor, que, tomando a estética realista como parâmetro, normalmente sempre teve um caminho já bem-estabelecido a seguir. É exigido deste, para uma leitura mais elaborada, que descubra o que o texto potencialmente tem a lhe dar e siga, a partir disso, seu próprio caminho interpretativo.

No entanto, a tarefa que o narrador do romance propõe – “guiar” o leitor – é realizada de maneira muito sutil, na medida em que os trabalhos de exploração e interpretação do texto são deixados na maior parte a cargo do leitor. Ao leitor é deixado o trabalho de juntar as peças do quebra-cabeça e fazê-las, finalmente, adquirir sentido para ele. Veja-se, no próprio discurso ficcional de *Simulacros*, o que PhD expõe acerca do que para ele caracteriza um “bom relato”.

“[...] E assim aproveito para tecer uma leve crítica ao trabalho do nosso Jovem Promissor. Uma certa tendência para a divagação, a explicação, quando todos sabemos que a boa técnica de um relato deixa ao leitor as interpretações. Roubo ou cleptomania, o que interessa é que VC afanou as duas latas de anchovas” (SANT’ANNA, 1992, p. 56).

Assim como caberia ao leitor do relatório de JP atribuir significação ao ato de VC “afanar” latas de anchovas de um supermercado, também ao leitor de *Simulacros* cabe a tarefa de preencher os brancos que o texto lhe apresenta em forma de instigações e provocações de natureza teórica. Se o narrador vai deixando durante a narrativa indicações, pistas, acerca de como compreendê-la em toda sua complexidade, por outro lado, deixa ao leitor a liberdade de formular sua própria hipótese de leitura; sendo assim, esse direcionamento sutil, não dogmático, por assim dizer, exige do leitor certa competência: um domínio mínimo acerca do que constitui, no caso em questão, a

“tradição” do romance de pretensões realistas, além de estratégias interpretativas que lhe permitam perceber a mudança entre um paradigma de representação e outro e saber lidar com ela de maneira eficiente.

Considerações finais

Qual é o desígnio da literatura? Qual é o desígnio da literatura hoje? Representar, da maneira mais objetiva possível, o real? Recriar o real? Criar outras realidades? Ao construir um romance tal qual *Simulacros*, Sérgio Sant’Anna parece estar buscando respostas justamente para essas questões.

Ao apresentar a seu leitor um modelo de representação que se assume a todo momento como ficção e trabalha, de maneira profundamente lúdica, com o desmonte dos seus próprios artifícios textuais, *Simulacros* não mais se refere a uma realidade empírica histórica⁹ – facilmente reconhecível pelo leitor –, mas sim a uma realidade de outra ordem, produzida e construída já anteriormente por outro meio de representação. Com o intuito de problematizar as velhas relações diretas entre linguagem e realidade, não importa a *Simulacros* criar efeitos de real que visem a convencer o leitor da veracidade empírica do narrado, mas sim colocar em questão na obra a artificialidade de um discurso realista que sempre se esforçou para naturalizar seus signos e forjar efeitos de real, e que agora exhibe suas máscaras e problematiza sua artificialidade a partir de técnicas de construção anti-ilusionistas, que assinalam a tentativa de propor um novo modo de pensar as possibilidades da representação literária.

Frente a um discurso ficcional de natureza outra, ao leitor cabe a tarefa de assumir uma nova postura em relação ao objeto estético que tem em mãos. Mais do que simplesmente situar-se confortavelmente diante do palco de ilusões que se lhe impõe à vista, do leitor de *Simulacros* exige-se uma participação muito mais ativa no preenchimento dos brancos que o texto lhe apresenta em forma de instigações de caráter teórico, sobretudo. Na medida em que a velha fórmula do *all is true* é denunciada e substituída por outra que escancara o jogo do texto, seus engodos e artifícios, instaura-se no leitor a dúvida e a desconfiança constantes em relação ao narrado. Sendo o narrador um hábil manipulador do discurso, disposto a tudo para fazer valer seus

projetos literários, torna-se ainda mais gritante a desconfortável situação que se abriu ao leitor já na modernidade: a este não é mais possível ter certeza alguma acerca do narrado, pois até mesmo o narrador – principalmente – se tornou suspeito, e “um narrador suspeito exige um leitor compromissado” (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 115).

Afinal, quem garante ao leitor estar *Jovem Promissor* necessariamente narrando o que realmente ocorreu na casa durante o período do contrato? Como ele próprio diz em passagem do texto, “um autor tem certos direitos sobre seus personagens” (SANT’ANNA, 1992, p. 56). A narrativa ficcional, assim, tornou-se o lugar por excelência das incertezas, do mesmo modo que o mundo a partir do qual surgiu – “dentro de toda essa tremenda ilusão a que chamam verdade” –, pois a realidade, hoje mais do que nunca, é apenas “uma ilusão de que todos participam” (SANT’ANNA, 1992, p. 59). Ao leitor, então, não deixa de irromper a pergunta: se, afinal, a realidade não é mais alcançável pelo sujeito – embora um dia essa utopia tenha sido possível –, pois o mundo tornou-se um grande simulacro – e a literatura não pode mais, portanto, representá-la como tradicionalmente fez, o que ela ainda pode dizer do mundo mesmo quando se despoja da necessidade de representá-lo de modo realista?

Mais do que objetivar dar respostas ao leitor, esse modelo de representação preza o questionamento e a proposição de discussões que o façam refletir sobre a nova condição emergente: é-lhe oferecida a posição de **perfurador** do tecido do texto, na medida em que se lhe dá acesso aos artifícios ficcionais que se escondem sob sua “superfície”. Essa posição, entretanto, não vem dada de antemão, mas é construída durante toda a narrativa.

Compondo uma narrativa que extrapola em muitos sentidos o fazer artístico moderno – tomando-o de um modo geral –, Sérgio Sant’Anna parece objetivar, sarcasticamente, fazer um deboche do ato de escrever e da própria figura do autor enquanto instância literária, alterando seu modo de recepção a fim de pôr em evidência para o leitor aquilo que por muito tempo objetivou-se esconder: o engodo do realismo literário e o processo de formalização do ato de criação artística. Chama-se a atenção do leitor para a forma e faz-se com que se tome consciência dela.

Ao leitor que aqui lê talvez surja o argumento de que já em algumas obras modernas esse modo de composição literária fez-se presente. Não obstante, em *Simulacros*, Sérgio Sant’Anna parece levar tal tendência ao limite, num experimentalismo anárquico que dá a impressão de fazer parte de um jogo de formas que persegue um **até onde posso ir e até onde consigo chegar fazendo literatura?** Realmente, nada melhor, para chamar a atenção sobre algo, do que exagerá-lo. Sérgio Sant’Anna parece, nesse romance, dar a todos a prova disso, “devolvendo assim à obra de arte, nos seus próprios termos, aquele caráter de brincadeira elevada que ela possuía antes de se meter a representar, com a ingenuidade da não-ingenuidade, a aparência como algo rigorosamente verdadeiro” (ADORNO, 2003, p. 61).

Referências:

ADORNO, Theodor. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.

BORBA, Maria Antonieta de Oliveira. Construção do objeto estético: as relações entre *mimesis/performance* e *schema/correção*. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate (org.). *Armadilhas ficcionais: modos de desarmar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso*. In: Diálogos Latinoamericanos, n. 003. Universidad de Aarhus: Aarhus Latinoamericanistas, 2001, pp. 114-130.

ECO, Umberto. O leitor modelo. In: _____. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos literários*. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

_____. Entre experimentação e consumo. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GOMBRICH, Ernest H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SANT'ANNA, Sérgio. *Simulacros*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

Recebido em 31/03/2011
Aprovado em 06/05/2011

¹ Desde sempre, na história da literatura, esta vem passando por sucessivas crises e reformulações. A princípio, toda crise-reformulação instaura, no âmbito da criação artística, uma nova categoria de recepção. Na ficção pós-moderna, entretanto, o que parece ocorrer é uma alteração no próprio paradigma representativo, com a consequente mudança da natureza mesma do literário. A mudança não se dá mais dentro do paradigma, é o próprio paradigma que é alterado.

² Aproprio-me aqui do conceito de simulacro conforme proposto por Jean Baudrillard, e que diz respeito à construção de imagens que não evocam relação nenhuma com qualquer realidade empírica: “[...] a era da simulação inicia-se, pois, com uma liquidação de todos os referenciais – pior: com a sua ressurreição artificial nos sistemas de signos, material mais dúctil que o sentido [...]. Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real [...]” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8)

³ É ponto passivo na crítica à obra de Sant’Anna o entendimento de que esta se coloca à parte da estética realista de representação. Tânia Pellegrini assim afirma: “O que tem sido apontado como marca do seu estilo é principalmente a preocupação com desmontar os artifícios textuais, mostrando como ‘funciona um texto’, desvelando a máscara do realismo tradicional” (1999, p. 26), filtrando “tudo numa espécie de realidade de segundo grau” (p. 23). O que resulta interessante, levando isso em consideração, é entender como esse processo se dá de modo distinto em cada uma de suas produções.

⁴ Faço uso aqui do termo realismo em sua acepção mais ampla, significando toda produção literária que tem por intuito naturalizar seus signos e, com isso, forjar efeitos de real.

⁵ Na obra em questão, o autor está tratando mais especificamente das artes dramáticas e visuais, o que não invalida o empréstimo do termo ao âmbito do discurso literário.

⁶ Embora já em algumas narrativas literárias da primeira metade do século XX a quebra da sucessão lógica dos acontecimentos já estivesse sendo utilizada por diferentes autores, em especial nas narrativas de fluxo de consciência, na literatura pós-moderna essa estratégia discursiva vem a outros fins.

⁷ Na obra, Gombrich trata esses conceitos tais como são referidos pela Psicologia da gestalt, a respeito da percepção visual. Iser, tempos depois, apropria-se deles e os reformula ao âmbito da literatura.

⁸ Iser propõe o conceito de vazios para denominar os espaços do texto que demandam a participação ativa do leitor. Estes espaços exigem do leitor mais do que a mera capacidade de decodificação linguística.

⁹ Embora se saiba que essa associação se dá apenas em termos utópicos.