



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
CAMPUS POETA TORQUATO NETO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



LENNON MARQUES DOS SANTOS

O JOGO DA METAFICÇÃO DE *UM CRIME DELICADO*: a prosa experimental de
Sérgio Sant’Anna e uma narrativa produtora de simulacros

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:
LITERATURA E CULTURA

LINHA DE PESQUISA:
LITERATURA, HISTORIOGRAFIA E MEMÓRIA CULTURAL

ORIENTADORA:
MARIA SUELY DE OLIVEIRA LOPES

TERESINA-PI

2023

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
CAMPUS POETA TORQUATO NETO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LENNON MARQUES DOS SANTOS

O JOGO DA METAFICÇÃO DE *UM CRIME DELICADO*: a prosa experimental de
Sérgio Sant’Anna e uma narrativa produtora de simulacros

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí; Área de concentração: Literatura e Cultura (L2); Linha de pesquisa: Literatura, Historiografia e Memória Cultural.

Orientador: Profa. Dra.: Maria Suely de Oliveira Lopes

TERESINA – PI

2023

S237j Santos, Lemmon Marques dos.
O jogo da metaficção de *Um Crime Delicado*: a prosa experimental de Sérgio Sant'Anna e uma narrativa produtora de simulacros / Lennon Marques dos Santos. – 2023.
108 p. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, *Campus* Poeta Torquato Neto, Teresina-PI, 2023.
“Orientadora Profa. Dra. Maria Suely de Oliveira Lopes.”
“Linha de Pesquisa: Literatura, Historiografia e Memória Cultural.”

1. *Um Crime Delicado*. 2. Literatura Brasileira Contemporânea.
3. Metaficção. 4. Simulacro. 5. Pós-Modernismo. I. Título.

CDD: 801.95



TERMO DE APROVAÇÃO

O JOGO DA METAFICÇÃO DE UM CRIME DELICADO: a prosa experimental de Sérgio Sant'Anna e uma narrativa produtora de simulacros

LENNON MARQUES DOS SANTOS

Esta dissertação foi defendida às 10:00h, do dia 30 de março de 2023, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. O candidato apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho **APROVADO**. (Aprovado, não aprovado).

Professora Dra. Maria Suely de Oliveira Lopes– UESPI
Orientadora

Professor Dr. Daniel Castello Branco Ciarlini– UESPI

Professor. Dr. Luizir de Oliveira– UFPI
Membro externo

Professor. Dr. José Wanderson Lima Torres– UESPI
Membro interno (Suplente)

Visto da Coordenação:

Dr. Franklin Oliveira Silva (Matrícula: 286.154-2)
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI

Dedico este trabalho a Deus; sem a Sua bondade e providência, eu não teria chegado ao mestrado nem desenvolvido este trabalho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, a Deus, por Ele ter aberto os caminhos e preparado o momento certo para que eu ingressasse no Mestrado. Sem dúvida, nada acontece ao acaso, senão por um propósito Dele, em agir de acordo com o tempo certo e a melhor oportunidade para nós, proporcionando excelentes experiências, provando que a fé é o que nos sustenta e nos dá força para seguir a jornada da vida.

À minha amada mãe, Maria de Lourdes, que é uma das minhas motivações para continuar buscando meu crescimento pessoal e profissional, sempre com o objetivo de um dia poder proporcionar um pouco mais de conforto para nossas vidas e, então, ela sinta orgulho de seu filho. Também, não menos importante, agradeço ao meu primo, Genes Sobrinho, que o tenho mais como um irmão, um amigo; e que constantemente está presente ao meu lado, incentivando e apoiando de maneira significativa. Num futuro, quando eu pensar neste momento da minha vida, certamente, vou lembrar do quanto ele foi essencial para que eu chegasse até aqui, no entanto, faltam-me palavras que expressem de forma exata a minha gratidão. Obrigado por despertarem em mim a força que preciso para alcançar meus sonhos.

A todos que integram o Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí – UESPI, que sempre proporcionaram um ambiente agradável e acolhedor, sempre comprometidos em formar profissionais competentes, mesmo diante das inúmeras adversidades enfrentadas pelas instituições públicas no Brasil, principalmente a educação que é tão desprestigiada e desvalorizada neste país. Além disso, mesmo diante da gravidade da situação provocada pelo contexto de pandemia, desde o ano de 2020, que fez com que o corpo docente e discente mudasse suas estratégias de ensino e aprendizagem e apesar de tudo, a dedicação e o cuidado sempre foram premissas básicas do PPGL-UESPI.

Também, agradeço a todos os professores, os quais tive o prazer de conhecer ao longo dessa empreitada acadêmica na pós-graduação. Cito alguns em especial: professores Wanderson Lima, Daniel Ciarlini e, claro, minha orientadora, Maria Suely de Oliveira Lopes, por todo o comprometimento, ensinamentos e parceria. Reafirmo que foi Deus quem preparou as circunstâncias propícias para que, assim, fosse possível tê-la como orientadora de minha pesquisa, pois, além de ter favorecido para que eu tivesse uma melhor experiência acadêmica, ainda tivemos uma conexão de respeito, de amizade e de afeto, ela é uma pessoa adorável.

Aos meus antigos professores da graduação em Letras na UESPI, campus de Parnaíba, agradeço em especial: Professor Marcílio Pereira, que me apresentou à pesquisa, no PIBIC, e tive contato pela primeira vez com os conceitos de metaficção em narrativas literárias e com

obra de Sérgio Sant'Anna; e à professora Rita Alves, que foi minha orientadora de TCC e uma das pessoas que me incentivaram a seguir estudando e tentar o mestrado em letras.

Incluo aos meus agradecimentos, os colegas da turma XI, que tive o prazer de conhecer, ainda que virtualmente e conviver à distância, pois, infelizmente, não tivemos a oportunidade de nos reunir de maneira presencial durante as aulas, devido ao contexto pandêmico, mas fica aqui registrado o meu desejo de sucesso a cada um, em especial aos que consegui ter mais contato, como: Kelson, Laércio, Paulo Geovane, Willton...

De forma geral, mas não menos importante, agradeço e cito aqui alguns amigos que direta ou indiretamente, de alguma forma, contribuíram nessa minha caminhada: Amanda Silva, Ricardo Veras, Pedro Hoffman, Wagner Rocha...

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Piauí (FAPEPI), pela bolsa concedida, durante o tempo de dedicação ao Mestrado. Que a pesquisa científica seja cada vez mais valorizada neste país e novos pesquisadores sintam-se incentivados a trilhar pelos caminhos da ciência.

Por fim, aos professores que integram a Banca Examinadora, agradeço pela fundamental colaboração com este trabalho. A todos aqui mencionados e aos demais que não citei, mas que também contribuíram com essa conquista, mesmo que de forma indireta, minha eterna gratidão.

“O real não está no início nem no fim, ele se mostra pra gente é no meio da travessia”.

“O mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando”.

Grande sertão: veredas – João Guimarães Rosa

RESUMO

Em *Um crime delicado* (1997) de Sérgio Sant'Anna, o narrador Antônio Martins é um crítico de teatro que se dispõe a escrever uma autobiografia, contando seu envolvimento com uma moça manca e misteriosa, Inês. A narrativa se desenvolve à medida em que o protagonista rememora os acontecimentos que culminam num “(hipotético) crime” cometido por ele e que por fim o levam à absolvição pela justiça “por insuficiência de provas”. Enquanto narra, Martins reflete o tempo todo sobre o processo narrativo e a construção do romance. Assim, por vias de narrativas em espiral descendente, estabelece-se um jogo metaficcional que produz simulacros acerca da história narrada. As questões levantadas sobre a obra nortearam responder: como se constitui a metaficção e seus simulacros nessa narrativa; como a obra se situa e reverbera tendências do contexto literário da contemporaneidade pós-modernista; como a desconstrução do romance e o conceito de obra aberta se realizam no texto; dentre outras indagações. O objetivo geral deste trabalho se propôs, a partir do romance e pela prosa experimental de Sant'Anna (1997), analisar a narrativa metaficcional, sua produção de simulacros e como esses elementos ressoam as tendências da literatura pós-modernista ou contemporânea. Esta pesquisa se justifica pelo interesse de investigação científica em entender o fenômeno metaficcional como projeto estético do pós-modernismo. Trata-se de um estudo sob o método hipotético-dedutivo, com abordagem qualitativa de uma pesquisa bibliográfica de caráter explicativo, cuja matéria se dividiu em quatro partes. Na primeira, delinearam-se as considerações iniciais, a apresentação da problemática discutida, bem como uma breve exposição sobre o escritor e sua obra. Na segunda, foram debatidos os pontos que situam esse romance na perspectiva pós-modernista, com base nas contribuições de Schøllhammer (2009), Perrone-Moisés (1998; 2016), Jameson (1991; 1997), Hutcheon (1984; 1991), Barthes (2004; 2006), entre outros. Na terceira parte, discutiu-se sobre os elementos da criação ficcional, com aportes de Bernardo (2010), Eco (1991), Bakhtin (1997; 2002), Baudrillard (1991), dentre outros teóricos, a fim de investigar as instâncias da prosa de Sant'Anna (1997) e sua narrativa metaficcional. Na quarta parte, foi analisado o jogo da metaficção como produtor de simulacros no romance, bem como as camadas e peças que envolvem a sua narrativa, dialogando com Hutcheon (1984; 1991), Baudrillard (1991), Gass (2000), Pereira (2010) e outros, os quais viabilizam o estudo sobre os aspectos da literatura contemporânea e seus efeitos. Portanto, concluiu-se que, por vias de uma linguagem metaficcional, a qual encontra no pós-modernismo um terreno fértil para transgredir as noções clássicas da literatura, Sant'Anna (1997) aponta em sua prosa tendências marcantes da literatura contemporânea brasileira. Assim, o autor cria um jogo com seu leitor e uma realidade simulacral. O romance se desenvolve por várias peças que, ao movê-las, expõem diversas camadas de ficções, estas se multiplicam em outras narrativas que, por sua vez, desdobram-se em outras histórias e a literatura se volta para si.

Palavras-chave: *Um crime delicado*; literatura brasileira contemporânea; Metaficção; Simulacro; Pós-modernismo.

ABSTRACT

In the book *Um Crime Delicado* (1997) by Sérgio Sant'Anna, the narrator Antônio Martins is a theater critic who sets out to write an autobiography, recounting his involvement with a crippled and mysterious girl, Inês. The narrative develops as the protagonist recalls the events that culminate in a “hypothetical crime” committed by him and that ultimately lead to his acquittal from justice “due to insufficient evidence”. As the story goes, Martins constantly reflects on the narrative process and the construction of the novel. Thus, the narratives in a downward spiral in the book, establishes a metafictional game that produces *simulacra* about the narrated story. The studies about the book guided the following questions: how metafiction and its *simulacra* are constituted in this narrative, how the book is situated and points out trends in the literary context of postmodernist contemporaneity, how the deconstruction of the novel and the concept of open work take place in the text, among other inquiries. This work's general objective, based on the novel and the experimental prose by Sant'Anna (1997), is to present an analysis of the metafictional narrative and its *simulacra* and the nuances that point to trends in contemporary literature produced in Brazil. This research justifies itself by the need for scientific investigation to understand how literature reverberates life and human activity under its many perspectives, actions and problems. This is a research under a hypothetical-deductive method, a qualitative approach of an explanatory bibliographic disposition, whose material divides into four parts. The first one outlines the initial considerations, the presentation of the discussed problem, as well as a brief exposition about the author and his book. The second, debates the points that place this novel in the postmodernist perspective, based on the theoretical contributions of Schøllhammer (2009), Perrone-Moisés (1998; 2016), Jameson (1991; 1997), Hutcheon (1984; 1991), Barthes (2004; 2006) etc. The third part discusses the elements of fictional creation, with contributions from Bernardo (2010), Eco (1991), Bakhtin (1997; 2002), Baudrillard (1991), among others, in order to investigate the instances of Sant'Anna's prose (1997) and its metafictional narrative. The fourth part analyses the game of metafiction as a producer of *simulacra* in the novel, as well as the layers and pieces that involve its narrative, dialoguing with Hutcheon (1984; 1991), Baudrillard (1991), Gass (2000), Pereira (2010) and others, which enable the study of aspects of contemporary literature and its effects. In general terms, we conclude that the metafictional language finds in postmodernism a fertile ground to transgress the classic notions of literature. Sant'Anna (1997) points out in his prose the main trends of contemporary Brazilian literature. Through metafiction, the author creates a game with his reader and a *simulacrum* reality. The novel develops through several pieces that, when moved, expose different layers of narratives, which multiply in other narratives, unfold in another novel and literature turns to itself.

KEYWORDS: *Um crime delicado*; Contemporary brazilian literature; Metafiction; Simulacrum; Postmodernism.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: PERSPECTIVAS SOBRE/DO PÓS-MODERNISMO	18
2.1	Notas sobre a Literatura Contemporânea	18
2.2	Conjecturas sobre o (possível) projeto pós-modernista	23
2.3	O lastro pós-modernista na produção cultural contemporânea	26
2.4	Marcas do Pós-Modernismo na literatura	29
2.5	A contemporaneidade literária de <i>Um crime delicado</i>	34
3	O LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO FICCIONAL DE SÉRGIO SANT'ANNA	36
3.1	Um crime delicado: o romance fragmentado	37
3.2	O romance ensaístico: a crítica de si	47
3.3	Autorreflexão metaficcional: a literatura voltada para si	53
4	UM CRIME DELICADO: UM JOGO DE METAFICÇÃO E SIMULACROS.....	64
4.1	Martins, Inês e Brancatti: a metaficção e obra aberta em discursos, fragmentações e perspectivas	65
4.2	Obras dentro da obra: as suspensões da narrativa pela metaficção em <i>Um crime delicado</i>	82
4.3	Anti-ilusionismos: a narrativa translúcida	93
4.4	As tendências estéticas na obra de Sant'Anna	99
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
	REFERÊNCIAS	106

1 INTRODUÇÃO

Sérgio Sant’Anna é um escritor natural do Rio de Janeiro, nascido em 30 de outubro 1941 e falecido em 2020, em decorrência da COVID-19. Na ocasião de sua morte, ele manifestava publicamente sua indignação e descontentamento, direcionando críticas, via redes sociais, ao Governo Federal do Brasil que, naquele momento, enquanto o mundo inteiro enfrentava a maior crise de saúde dos últimos tempos, o presidente insistia numa postura negacionista e anticientificista diante da crise, colocando em risco a saúde e a vida de milhões de brasileiros. De fato, a inação e desinformação do (des)governo Bolsonaro agravaram muito a pandemia (EL PAÍS, 2021), deixando um triste saldo de centenas de milhares de brasileiros mortos e sérias consequências sociais e econômicas para Brasil. Foi nesse contexto que Sant’Anna faleceu, deixando um sentimento de melancolia, maior ainda porque, não bastasse a gravidade do momento, os apoiadores do presidente atacaram-no postumamente, atribuindo a morte do escritor à “justiça divina” (O GLOBO, 2020), isso porque, em uma postagem, Sant’Anna teria dito que desejava que o coronavírus dizimasse Bolsonaro e sua família. Foram tempos obscuros!

Apesar dessa tragédia, sua obra permanece viva e iluminando cada leitor pela experiência que é entrar em contato com sua produção incomum na literatura brasileira. Em sua escrita, Sant’Anna abre debates sobre as artes plásticas, o teatro, a literatura, levando à reflexão sobre certos conceitos limítrofes, como: verdade e ilusão; ficção e realidade. Além de permitir que se possa pensar sobre o tempo presente e as diversas problemáticas humanas.

Tendo iniciado sua carreira de escritor em 1969, com o conto “O sobrevivente”, Sant’Anna deixou uma obra que tem várias indicações e premiações importantes. Apesar de contar com um público leitor restrito – embora bastante cativo –, sua obra tem como marca significativa as sucessivas tentativas de desconstrução do romance enquanto “gênero” (BAKHTIN, 1997) e uma prosa essencialmente experimental. No decurso de leituras dos livros do autor, especialmente, o *Um crime delicado* (1997) – objeto deste trabalho –, pode-se observar a investida dessa desconstrução, o uso produtivo do conceito de “obra aberta” (ECO, 1991)¹, a problematização do papel do narrador, bem como o trabalho com a metaficção. Tudo isso foi claramente aperfeiçoado por Sant’Anna ao longo das décadas.

¹ O conceito de “obra aberta” postulado por Eco aponta para uma tensão entre fidelidade narrativa e liberdade interpretativa. Dessa forma, as obras de arte em geral teriam como aspecto intrínseco a ambiguidade e a autorreflexibilidade, qualidades ainda que possuindo forma “fechada” como um corpo equilibrado, “é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade” (ECO, 1991, p. 40).

A escrita de Sant'Anna, cheia de lacunas e de pistas dúbias, de desafios ao leitor a cada página, de tom ensaístico, de farto debate metaficcional e em sintonia com modelos inovadores da ficção contemporânea brasileira, se reinventou a cada novo livro e lançou o leitor, sem aviso, diretamente para dentro de seu laboratório da criação ficcional.

Desse modo, o escritor construiu sua obra por meio da possibilidade de expressar uma multiplicidade de conteúdos com uma significativa liberdade artística, além de demonstrar um senso crítico apurado e desenvolver uma narrativa de metaficção produtora de simulacros, sem esquecer de atribuir ao leitor a posição de coautoria, trazendo-o para o proscênio da representação. Nesse invólucro, Sant'Anna produz uma implosão das estruturas tradicionais do romance, traçando assim elementos que versam com as principais tendências da contemporânea prosa de ficção brasileira com inventividade e renovação. Tais processos saltam, dentre outros aspectos, da obra de Sant'Anna, um dos consideráveis principais escritores desta época.

Diante de características profícuas, visualizou-se um objeto fértil para o intento deste trabalho, que analisa e descreve a narrativa metaficcional como produtora de simulacros em *Um crime delicado*. Nesta obra, é possível observar elementos que se revestem do que Santiago (2002) aponta como o que caracteriza as narrativas contemporâneas. Estas que, segundo ele, são, por definição, quebradas e estão sempre dispostas de modo que se possa remontá-las. Esse traço é deveras presente na obra de Sant'Anna. Não por acaso, a obra se esmera em romper com elementos referentes a qualquer ordem casual, cronológica ou que dizem respeito à disposição de espaços. Tais arranjos exigem do leitor a tarefa de remontar um objeto fragmentado. Além disso, a obra de Sant'Anna projeta uma narrativa autorreflexiva, cuja metaficção aproxima seus romances da forma do ensaio. Assim, o escritor costuma lançar em seus textos uma “prática que lhe é bastante cara, a de escrever pequenos ensaios sob as vestes da ficção, especialmente no domínio das artes plásticas” (CARNEIRO, 2005, p. 202).

Sobre esse vínculo com as artes plásticas, Schøllhammer (2009) observa o quanto Sant'Anna se utiliza da ficção para, de forma metalinguística, discutir inclusive os próprios caminhos das artes, como a literatura. A respeito de *Um crime delicado*, o crítico comenta que “nesse enredo melodramático de voyeurismo e exibicionismo, ninguém dirige e ninguém é dirigido, mas todos os personagens parecem impelidos pela força estranha da dramática” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 34). Dessa forma, os simulacros produzidos pelo enredo, que nada mais seria que uma imagem ilusória da realidade, adquirem uma dupla potência no romance, por permitir a reflexão metaficcional ao passo que possibilita questionamentos sobre o realismo do que é narrado e sua reverberação num “mundo real”.

As narrativas de Sant’Anna sugerem que o discurso ficcional extrapole o espaço da literatura, repercutindo nas relações dos indivíduos numa “realidade” da vida e levantando a questionamentos provocativos sem nunca os responder efetivamente. Dessa forma, o romance *Um crime delicado* estabelece, por vias de uma narrativa em espiral, camadas e mais camadas de textos que se desdobram e dialogam mutuamente até o ponto em que o leitor se questiona e tem a impressão do quão longe está da “verdade”.

Nessa materialidade literária, analisa-se a narrativa metaficcional – fenômeno que se apresenta como um projeto da literatura pós-modernista (Hutcheon, 1984), logo, uma tendência presente na literatura contemporânea brasileira – e a forma a qual o autor pretende capturar seu leitor para criar num imaginário os simulacros, as disposições dos eventos da história narrada e, assim, a construção das narrativas em “hologramas” (BAUDRILLARD, 1991).

Também, interessa aqui a análise do modo como o narrador, até mesmo, não se deixa entender, fazendo seu leitor criar conjecturas sobre os diversos caminhos possíveis nas veredas abertas por ele. Nelas, as fronteiras do real e do ficcional se dissipam de tal forma que a busca neurótica pela verdade dá lugar ao debate sobre o que é arte, o que é literatura, fato ou criação e leva à noção de que o texto pode falar, acima de tudo, do próprio texto. Por esse espaço, o leitor assume também o papel de coautor, pois é ele quem vai (ou não) preencher as lacunas deixadas, propositalmente, pelo narrador. Tais elementos citados instigam o leitor do texto literário a traçar caminhos possíveis, bem como oferece ao pesquisador base para entender como Sant’Anna marca a literatura contemporânea com a sua obra.

Assim, este trabalho disserta sobre o tema: o processo metaficcional narrativo como produtor de simulacros no romance *Um crime delicado* e como projeto da prosa experimental da literatura brasileira contemporânea. Para tal propósito, este trabalho utiliza considerações feitas por estudiosos do pós-modernismo, bem como, interage com outros campos das ciências humanas, ciência da linguagem e teoria literária, compondo, portanto, um trabalho interdisciplinar.

As questões levantadas nortearam o interesse por estudar a obra literária a partir da abordagem da crítica literária de análise textual e narrativa, discutindo a obra enquanto texto literário que aponta para algumas possíveis características que registram as tendências da literatura brasileira na contemporaneidade. Assim, as questões norteadoras são: i) como se constitui a metaficção e os simulacros no romance *Um crime delicado* (1997) sob as perspectivas do plano temático do pós-modernismo na literatura brasileira contemporânea; ii) como esta obra está situada no contexto da produção literária em prosa de ficção brasileira contemporânea; iii) quais os recursos narrativos de Sérgio Sant’Anna, na obra supracitada, que

apontam para as tendências da literatura brasileira contemporânea; iv) como a metaficção, o simulacro, a desconstrução formal do gênero discursivo romance e o conceito de obra aberta se realizam nessa obra.

O objetivo geral é analisar em *Um crime delicado* a narrativa metaficcional e seus simulacros sob a prosa experimental de Sant'Anna. Como objetivos específicos, investigar os componentes da narrativa desse romance, observando como suas características se realizam, a saber: a metaficção, o simulacro, a desconstrução formal do gênero discursivo romance e o conceito de “obra aberta”. Além disso, descrever os aspectos característicos dessa narrativa, suas especificidades e questões estético-formais na produção literária. Por fim, compreender, a partir de análises teóricas, como a produção de Sant'Anna pode descrever a prosa de ficção da literatura brasileira contemporânea e com esse autor marca essa produção.

A metaficção e o simulacro, assim como, a literatura de ficção brasileira contemporânea são assuntos de interesse deste pesquisador desde os anos de 2016-2017, nos quais, por meio do Programa de Iniciação Científica (PIBIC), a obra de Sérgio Sant'Anna e tais conceitos mencionados lhe foram apresentados. A partir de então, esse universo foi agregado aos trabalhos acadêmicos seguintes, como: artigo, monografia e pré-projetos de seleção de mestrado. Neles, buscou-se teorias e diálogos com outras pesquisas que pudessem contribuir com a ampliação do conhecimento acerca dos temas suscitados pela obra *Um crime delicado*. Ao trazer essa discussão para a pós-graduação, alarga-se o conhecimento de tais abordagens relacionadas a Sant'Anna, que ainda não tem uma ampla repercussão, seja por motivo de parte dos pesquisadores brasileiros não conhecer o escritor, seja pelo mesmo desconhecimento, mas por parte do público-leitor em geral.

Este trabalho se justifica pela necessidade de investigação científica em entender como a literatura reverbera a vida e o fazer humano sob suas tantas perspectivas, ações e problemáticas, mas, especificamente, pelo interesse em entender o fenômeno metaficcional como projeto estético do pós-modernismo. Ademais, a motivação sobre tal análise partiu da vontade em entender este texto por abordagens dos estudos crítico-teórico-literário que debatessem o pós-modernismo e suas narrativas. A escolha do objeto de análise se deu em razão da singularidade da escrita de Sant'Anna na literatura brasileira, esta, muitas vezes focada na representação do realismo e num sentimento de construção de nacionalidade e identidade, deixando narrativas de cunho especulativo e/ou insólito num espaço periférico, salvo exceções.

Dessa forma, utilizar a obra de Sant'Anna como material de análise, considera-se importante para observar as ressonâncias de outras literaturas que fogem do usual no imaginário literário no Brasil, bem como para evidenciar a figura desse autor, que apesar de já ter uma

certa fortuna crítica, ainda necessita de análises e interpretações mais amplas, uma vez que muitas das pesquisas produzidas sobre sua obra estão associadas aos estudos culturais e aos psicanalíticos, o que acaba por compendiar a crítica em torno apenas desses dois pilares.

Além disso, esta pesquisa se faz necessária por divulgar um autor e conceitos que detêm, respectivamente, vasta temáticas e inúmeras possibilidades de estudos, mas apesar disso, ainda são pouco habituais no que ecoa sobre as listas de leituras do grande público-leitor e nas pesquisas que refletem o fazer literário do contexto contemporâneo brasileiro. Ao ampliar a fortuna crítica existente tanto acerca de Sant'Anna como sobre a metaficção e o simulacro, dá-se um passo importante para propor questões que possam ser de interesse dos futuros trabalhos acadêmicos, assim como, atualiza-se pesquisas anteriores tanto sobre as narrativas de Sant'Anna, como sobre os fenômenos que envolvem seu trabalho de escritor. Nesse sentido, a relevância pretendida aqui consiste no apontamento de possíveis características e direcionamentos do projeto da atual literatura, esta, ainda, em constante expansão, descobrimentos e interpretações.

Para o intento, a obra analisada possibilita este direcionamento, pois, por meio da prosa experimental, uma narrativa fragmentária se desenvolve. Na qual, um narrador-protagonista escreve e conta seu envolvimento supostamente criminoso com uma mulher manca e misteriosa. Nesse romance, a narrativa aparentemente simples revela uma profundidade interpretativa que desperta interesse.

Antônio Martins é um crítico de teatro confiante de sua racionalidade, entretanto, vê suas convicções serem abaladas a partir do momento em que se apaixona por Inês, uma moça que servia de modelo para o artista plástico Vitório Brancatti. Na história, uma trama se desenrola por meio da perspectiva de Martins ao contar sua versão dos fatos, na qual o leitor não consegue ter uma visão imparcial para julgar se o “(hipotético) crime” (SANT'ANNA, 1991, p. 118) aconteceu de fato ou não; e se o narrador-protagonista é culpado pela ação. Pois, Martins dilui as divisas entre real e imaginário, entre arte e vida. Curiosamente, a abertura da obra permite até mesmo a hipótese de o personagem principal ser um elemento de uma obra do artista Brancatti, mas, isso é uma dentre outras possibilidades. Por meio de Martins, Sant'Anna busca expor as limitações do olhar distante e isento do crítico.

Sendo a verdade em si (ou a mentira) uma composição de signos e representações, o narrador, enquanto narra os acontecimentos de seu envolvimento com Inês, estabelece o fazer literário como tema central e “joga” com o leitor. Este, portanto, é chamado a completar os sentidos construídos pelas marcas narrativas e textuais, que, na verdade, são rastros deixados

pela metaficção. Essas articulações compelem o leitor à tentativa de preencher as lacunas e analisar os sentidos que o texto literário possibilita.

Nesta dissertação, para analisar esse texto literário, recorreu-se ao método hipotético-dedutivo. Dessa forma, ao formular questões norteadoras e com suas descrições claras e precisas, obteve-se a identificação de outros conhecimentos e instrumentos, relevantes às questões, que auxiliaram a pesquisa neste trabalho, formulando hipóteses, ou descrições-tentativa.

Desta forma, ao fazer as análises, este trabalho se encaminhou para uma abordagem qualitativa, no que se referia aos meandros do desenvolvimento e alcance dos objetivos, traçados, tendo em vista chegar aos resultados demonstrados por meio de conceitos e ideias em que as fontes sugeriram “interpretação de fenômenos e atribuição de significados” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 128).

A pesquisa qualitativa representou um modelo produtivo e foi por esta abordagem que este trabalho percorreu, voltado para a subjetividade das análises envolvidas e das relações literárias estudadas. As explicações que foram feitas tiveram o interesse de interpretar os significados que delineiam determinados fenômenos, identificando e analisando conceitos, a fim de gerar discussões que culminaram nas conjecturas corroboradas pela narrativa metaficcional da obra, validando pontos observados no objeto analisado.

Este trabalho é bibliográfico, com o enfoque recaindo sobre a realização de um levantamento sobre a atuação de Sant’Anna como escritor e posterior análise do romance *Um crime delicado* (1997), de textos falam sobre a obra e estudo de obras teóricas que explicam fenômenos como, a metaficção, o simulacro e o conceito e contexto da literatura contemporânea brasileira, visando “proporcionar maior familiaridade com o problema, tornando-o explícito ou construindo hipóteses sobre ele” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 127). Hipóteses que puderam ser confirmadas ou refutadas pela pesquisa.

Resumidamente, esses são alguns teóricos que, à priori, nortearam esta pesquisa e o interesse que envolveu este trabalho: Sant’Anna (1997); Schollhammer (2009); Fernandez (2012); Pereira (2010); Baudrillard (1991); Eco (1991, 2015); entre outros, no que tangem os conceitos e questões evocados nesta análise.

Nesse sentido, entende-se que a proposta do estudo planejado foi estabelecida por procedimentos e arcabouço teórico antecipadamente definidos para que a pesquisa lograsse êxito no alcance de seus objetivos. No caso específico deste trabalho, a pesquisa bibliográfica constituiu o foco de interesse. Dessa forma, por meio das fontes bibliográficas apontadas, buscou-se o aprofundamento dos conhecimentos existentes neste sentido. Considera-se que essa

abordagem, por sua amplitude e potencial de relevância, diferentemente de outros métodos das ciências humanas, abrange praticamente todos os acontecimentos da vida real como objeto de estudo. Assim, este trabalho se organiza em quatro partes, incluindo esta primeira com as considerações iniciais.

A segunda, intitulada por “A literatura brasileira contemporânea: perspectivas sobre/do pós-modernismo”, foi dividida em cinco seções que, além de observar o conjunto de características dessa produção, bem como o papel transformador do fenômeno pós-modernista, examina esse papel dinâmico na literatura brasileira contemporânea e seus efeitos seja no romance como na arte literária.

A terceira parte, com título “O laboratório de criação ficcional de Sérgio Sant’Anna”, está dividida em três seções e trata da criação artística experimental de Sant’Anna para falar da própria arte, assim como, sua forma de fragmentação nesse romance-ensaio, *Um crime delicado*. Além disso, debate-se sobre uma tendência contemporânea que seria a forma da literatura se voltar para si mesma por meio da autorreflexão metaficcional.

Na quarta parte, sob o título “Um crime delicado: o jogo metaficção e seus simulacros” e dividida em quatro seções, aborda-se as perspectivas conjecturais sobre os aspectos metaficcionais que envolvem o conceito de obra aberta. Também, verifica-se as suspensões da narrativa para incluir ficções dentro da ficção. Nessa parte do trabalho, os tópicos envolvem o exame sobre os efeitos de real causados pela autorreflexão, incluindo análises dos perfis dos personagens principais, Martins e Inês, bem como, acerca da obra dentro da obra que diz respeito à utilização das artes plásticas no romance por Sant’Anna, o qual produz uma narrativa paralela ao seu romance.

Por fim, analisa-se os efeitos anti-ilusionistas no relato do narrador-escritor e aborda-se a reunião das principais características verificadas na obra de Sant’Anna que registram as tendências da literatura brasileira contemporânea.

2 A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: PERSPECTIVAS SOBRE/DO PÓS-MODERNISMO

Deliberar acerca de uma definição hermética sobre a Literatura Brasileira Contemporânea, fazendo simplesmente um recorte de período que abarca o empreendimento literário que surgiu a partir de pouco mais da segunda metade do século XX às primeiras décadas do século XXI é insuficiente, não explica tudo e não contempla todas as múltiplas tendências que incidem sobre tais obras desse período.

Além disso, se observado o conjunto de características dessa literatura, ver-se-á que muitas das influências das correntes literárias anteriores jorraram nessa produção, criando uma miscelânea. Por conseguinte, nota-se uma aquiescência para pluralidade artística capaz de gerar uma amálgama de experimentações e inovações nesse período no que tange a prosa e a poesia – o enfoque aqui é exclusivamente a prosa.

Com efeito, o movimento modernista incidiu fortemente sobre o panorama daquilo veio depois. As ideias propagadas a partir da Semana de Arte Moderna de 1922 sobre o desejo de ruptura com valores tradicionais de produção literária continuaram pujantes entre os escritores contemporâneos. No entanto, o que parece caracterizar essa literatura contemporânea não é mais a busca de uma identidade nacional. Agora, ela olha para si mesma a fim de compreender seus próprios constituintes e a crise existencial de seus sujeitos. Nesse contexto Schøllhammer (2009, p. 09) exorta por uma reflexão sobre o significado de “ser contemporâneo”. E, mais ainda, faz pensar sobre o que significa ser “literatura” na condição pós-moderna. Desse modo, este capítulo examina o papel dinâmico do pós-modernismo na literatura brasileira contemporânea.

2.1 Notas sobre a Literatura Contemporânea

O período sobre o qual este trabalho põe uma lupa é um recorte do que inclui a didaticamente chamada “literatura contemporânea”. Ou seja, um período de produção literária que sucedeu os modernistas. As obras de ficção brasileira em prosa produzidas a partir das décadas de 1960, 1970 até os dias atuais, por não estarem mais diretamente ligadas às proposições dos que encabeçaram o movimento modernista, são chamadas de “contemporâneas”. Todavia, a esta altura emerge uma indagação a respeito do quanto e até que ponto seria possível e apropriadamente denominado de “contemporâneo”, numa escala de produção que já soma 60 anos até então.

Para tornar compreensível o termo “contemporâneo” em literatura, pode-se partir de avaliações de características particulares. Schøllhammer (2009) pondera que muito mais que entender o “que é literatura”, investigar o que significa “ser literatura” nesse contexto é essencial. Para ele, o contemporâneo não é necessariamente aquele que se conecta com o seu tempo ou que se identifica plenamente com a época, mas “o contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 9). Logo, caracteriza-se “contemporânea” essa produção que ainda não tem nome, bem como o que Schøllhammer (2009, p. 09) aponta como contemporaneidade, ao mapear as características do que, segundo ele, pode ser substituto do termo “pós-moderno”.

Nesse sentido, busca-se muito além do que caracterizar as gerações de escritores desse período, mas sim, “trazer para discussão um repertório de escritores e de obras que iluminam cortes e continuidades da ficção brasileira” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 21). Assim, pode-se dizer que a produção brasileira se afigura nesse cenário chamado contemporâneo com ideais não mais absolutamente revolucionários, mas sim, com uma escrita crítica do seu futuro, de seus paraísos sistemáticos e seus constituintes.

[...] a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com o presente com o qual não é possível coincidir. Na perspectiva dessa compreensão da história atual como descontinuidade e do papel do escritor contemporâneo na contramão das tendências afirmativas, talvez seja possível entender alguns critérios implícitos que determinam quem faz sucesso, quem ganha maior visibilidade na mídia, na academia, entre os críticos ou entre os leitores. Sucesso não é sinônimo de adequação ou harmonia histórica, assim como falta de compreensão entre leitores tampouco significa, necessariamente, que não se logrou uma compreensão extraordinária no momento histórico no qual se inserem esses mesmos leitores. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10).

No paradoxo embutido nessa observação, também se toma como ponto de partida a discussão sobre a imprecisão do conceito de pós-moderno que tem feito os teóricos desse período se debaterem sobre a fragilidade e a contradição que o termo carrega.

Para embaralhar a discussão, entre nós usa-se indistintamente pós-modernidade e pós-modernismo, este último por influência do inglês. Modernidade e modernismo são termos que em nossa língua, e sobretudo no contexto literário, designam coisas diferentes. Empregamos *modernismo* para designar as vanguardas do início do século XX (as chamadas “vanguardas históricas”), e *modernidade* para designar o grande movimento que começou na segunda metade do século XIX e vem, talvez, até os dias de hoje (PERRONE-MOYSÉS, 1998, p. 180).

Para situar o objeto de análise nessa discussão, a seguir, este trabalho tratará mais sobre essas definições de “pós-modernidade” e “pós-modernismo”. No entanto, por ora, propõe-se uma reflexão sobre esse recorte temporal no qual, segundo Schøllhammer (2009, p. 10), “o escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente”. Essa impossibilidade se deve, entre outras coisas, à grande velocidade dos acontecimentos históricos e às transformações tecnológicas que contemplaram à literatura de ficção uma relativização de perspectivas; e romperam com as formas tradicionais literárias, suscitando desconfiância da capacidade da narrativa dar conta da realidade presente. Nesse sentido, Schøllhammer (2009, p. 11) aponta que:

A crítica da literatura brasileira contemporânea ressalta insistentemente o traço de *presentificação* (Resende, 2007, apud Schøllhammer, 2009) na produção atual, visível no imediatismo de seu próprio processo criativo e na ansiedade de articular e de intervir sobre uma realidade presente conturbada. Não se deve confundir, entretanto, nesse traço com a busca modernista por um presente de novidade e inovação, que certamente foi um mote importante da literatura utópica, visando a arrancar o futuro embrionário do presente pleno recriado na literatura.

Entre a literatura do final do século XX e do início do século XXI, nem o presente nem o futuro são possíveis de serem (re)criados. Acerca da influência do presente na ficção, é possível refletir sobre a escrita contemporânea em relação ao contexto do agora ao do passado. “Se o presente modernista oferecia um caminho para a realização de um tempo qualitativo, que se comunicava com a história de maneira redentora, o presente contemporâneo é a quebra da coluna vertebral da história e já não pode oferecer nem repouso, nem conciliação” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 12). Hutcheon (1991, p. 142) também contribui para a compreensão do caráter conflituoso dessa produção, afirmando que:

Hoje em dia, tanto na ficção como na escrita da história, nossa confiança nas epistemologias empiricista e positivista tem sido abalada – abalada, mas talvez não destruída. E é isso que justifica o ceticismo, mais do que qualquer denúncia verdadeira; e explica também os paradoxos de definição dos discursos pós-modernos. Venho afirmando que o pós-modernismo é um empreendimento cultural contraditório, altamente envolvido naquilo a que procura contestar. Ele usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova. A metaficção historiográfica, por exemplo, mantém a distinção de sua auto-representação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico, porque aí não existe conciliação, não existe dialética - apenas uma contradição irresoluta. HUTCHEON (1991, p. 142)

Assim, a escrita de ficção daquilo que chamam de literatura contemporânea brasileira se orienta conforme o desafio de dar respostas a um anacronismo de um passado carregado de

esperanças perante um futuro pós-utópico, numa ação de consciência histórica e questionamentos extremo oposto ao:

[...] que se apresentava nas gerações passadas como, por exemplo, o otimismo desenvolvimentista da década de 1950 ou o ceticismo pós-moderno da de 1980. O passado apenas se presentifica enquanto perdido, oferecendo como testemunho seus índices desconexos, matéria-prima de uma pulsão arquivista de recolhê-lo e reconstruí-lo literariamente (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 12-13).

Em face disso, a tentativa de apontar as principais tendências que compõem um quadro de produção literária contemporânea, bem como, definir os conceitos estéticos e de pensamento contemporâneos na literatura – também nas artes em geral – são caminhos demasiadamente labirínticos. Se durante toda a história da teoria literária, nunca se chegou com rigor a uma definição de “o que é literatura” – e, certamente, nem há a intenção de se chegar algum dia, pois a literatura se renova e sua manifestação está em constante desenvolvimento e transformação – “essa definição tornou-se ainda mais difícil na nossa [época], em virtude das profundas transformações culturais ocorridas nas últimas décadas” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 27). Portanto, pode não ser possível, senão unificar, como também, explicar brevemente todos os direcionamentos da literatura brasileira na contemporaneidade. Ainda sobre essa celeuma, Schøllhammer (2009, p. 12) comenta que:

Ao exigir o presente e lançar mão do “agoridade” do presente estético, Lyotard viu na arte e na literatura uma potência que, em vez de se abrir como moderna promessa de uma utopia radical no horizonte da história, se faz presente no instante da experiência afetiva como pura possibilidade de mudança na relação entre sujeito e sua realidade e, simultaneamente, como ameaça de que nada vai acontecer. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 12)

Entretanto, apesar da crise de definição referencial e função de representar o presente, a linguagem dos escritores contemporâneos não tem se desfeito em dissonâncias e se mantém reconhecível pelos experimentalismos. Nesse sentido, a literatura contemporânea expressa a realidade do presente ao criar relações e ações no tempo e no espaço, em signos e imagens que sugerem, sem serem visualmente descritivas e que se imprimem e fazem-nos pensar (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 161). Essa realidade do presente expressa no contexto pós-modernista é também um efeito das grandes transformações tecnológicas, políticas, sociais, culturais etc. que surgiram e geraram consequências às artes.

Na conjuntura social da época despontam processos de mudanças e transformação que advogam uma sociedade pós-moderna e que esse novo estado social se baseia na onnipresença da tecnologia e no poder da comunicação a nível global, em novos modelos de conhecimento e em novas formas de economia. Destacam-se também uma crescente fragmentação e subjetividade culturais, bem como modificações no modo de experimentar o espaço e o tempo como categorias sociais e culturais. A Pós-

modernidade torna-se um sinônimo de “relativismo”, “perspectivismo” e “multiplicidade” que afasta qualquer visão absoluta, totalizadora e universalizante em relação à sociedade, à cultura, à política ou à economia (FERNANDEZ, 2012, p. 16).

Do mesmo modo, Santiago (2002, p. 33) afirma que em períodos históricos como esses ocorrem processos de transição. Classificar a literatura, bem como “o que é ou não romance” seja insuficiente, pois, notadamente hoje há uma explosão das regras tradicionais de gênero e de características intrínsecas da literatura. Entretanto, Perrone-Moisés (2016, p. 36) assevera que alguns escritores da atualidade guardam ainda qualidades tradicionais modernas, mas que, apesar disso, alguns menosprezam valores inerentemente modernistas, tais como a busca pelo “novo”. Segundo ela, “a importância da literatura na cultura contemporânea não pode ser defendida fora de uma prática. São os escritores e não os teóricos que definem, em suas obras, as mutações da literatura” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 35).

Tais mutações, aliadas às grandes transformações históricas, complexificam a determinação de uma ordem cronológica de início e fim de um fenômeno literário (ou “escola literária”), bem como, do que pode se chamar de “contemporâneo” e descrever de modo categórico as especificidades que os revestem. No entanto, há um consenso entre os teóricos que o início da formação do pensamento desse período se deu após a Segunda Guerra Mundial, quando algumas correntes de pensamentos se insurgiram contra o imperialismo.

Ademais, Cardoso (2022) ao fazer uma revisão sobre o período conhecido como modernista no Brasil, além de afirmar que “a historiografia do modernismo há muito reconhece episódios em que manifestações plenas de arte moderna — no sentido restrito às vanguardas históricas — foram apresentadas ao público brasileiro antes de 1922” (CARDOSO, 2022, p. 21), também, problematiza a visão centralista dos conceitos de modernidade/modernismo apropriados pelos paulistanos, põe em debate o(s) fenômeno(s) no espaço carioca e reconhece que há – por assim dizer – um ciclo que vai até os anos de 1960.

A história do modernismo brasileiro entre as décadas de 1920 e 1960 pode ser compreendida mais como um vaivém no eixo Rio-São Paulo — subordinando o resto do país à sua rivalidade — do que como o triunfo de uma cidade sobre a outra. Mesmo assim, as inflexões regionais da narrativa da Semana de 1922 não devem ser ignoradas. Seu predomínio está relacionado ao declínio do Rio e à ascensão de São Paulo, especialmente após a transferência da capital para Brasília em 1960 (CARDOSO, 2022, p. 22).

Assim, em períodos históricos como esses que passam por processos de transição nos mais variados contextos, as análises parecem insuficientes para classificar, principalmente, as artes – pois, é evidente que tanto no modernismo quanto no pós-modernismo, os artistas transformaram o estado estético da arte, especialmente, no que tange à literatura, cujos gêneros

e características cambiaram. No entanto, embora haja uma certa herança modernista, acerca do fenômeno da literatura contemporânea:

Assinale-se que não existe algum programa cultural e artístico bem definido no que diz respeito à estética em causa. É claro que a escrita pós-modernista, analisada à distância de mais de meio século, pode ser minimamente caracterizada por marcas que a definem, mas não como um bloco coeso. Não há uma figura central única, nem um manifesto poético de intenções (FERNANDEZ 2012, p. 21).

Todavia, visualiza-se na produção ficcional um traço aparentemente inovador, especialmente, quanto a um experimentalismo formal que permite às obras se tornarem espaço de autorreflexão, no qual a própria literatura e a representação são discutidas. Assim, a propósito do modelo literário do pós-modernismo, Fernandez (2012, p. 30) afirma que “decorre desse exercício de ironia e auto-crítica a importância dada ao processo de escrita como algo artesanal e possível de ser construído e não apenas como fruto de inspiração artística”. Surge então desse processo o que se pode chamar de projeto estético dessa literatura, a metaficção.

2.2 Conjecturas sobre o (possível) projeto Pós-Modernista

Acerca do “projeto” que envolve a metaficção, Hutcheon (1984, apud FERNANDEZ 2012, p. 11) pondera que “as marcas de metaficção existem desde o Quixote de Cervantes, mas o que realmente destaca a metaficção pós-modernista é a consciência explícita da estruturação do texto literário e da relação de colaboração mútua do autor e do leitor para a construção e interpretação da obra”. Agora o leitor, portanto, é chamado a completar a narrativa, preencher as lacunas e elucidar os sentidos textuais. O leitor passa a ser um coautor do texto. E, esse ponto, talvez haja a inovação avistada desse período de produção literária.

A ficção pós-modernista evidencia esse exercício de escrita, no qual há a presença de um traço de autorreflexão e autoconsciência frequentemente notado nos escritores contemporâneos por meio das narrativas metaficcionais como forma de operar um desafio em que os leitores são convidados a desvendar os processos e estratégias de construção do texto, em detrimento de uma construção singular do enredo.

Ao contrário das narrativas fixas que propiciam as cristalizações, o jogo da metaficção institui uma ficção não linear que conseqüentemente permite a obra produzir múltiplos efeitos de apreensão. O leitor ao interagir com as obras remonta os sentidos textuais fragmentados e estabelece novas interpretações a cada nova leitura, reconhecendo camadas e mais camadas de texto a serem exploradas.

Em *Um crime delicado*, objeto de análise, o narrador reflete o tempo todo sobre o processo de escrita e construção narrativa:

Escrever. 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, apesar de ter havido, a princípio, uma certa ordem, reproduzível em diálogos quase banais, como se verá adiante (SANT'ANNA, 1997, p. 23).

O narrador se vê na encruzilhada de narrar os fatos represados em seu inconsciente e, ao colocá-los no papel, reflete sobre como construir uma narrativa. É por esse espaço que a metaficção assume uma característica que permite às obras literárias tratarem de temas tais como, os limites entre real e imaginário, verdade e ilusão, bem como sobre os próprios caminhos de uma literatura autocrítica que capta o seu tempo de forma a constituir um novo realismo, apenas pelo modelo referencial e anti-ilusionista.

Hutcheon (1984) observa que no panorama contemporâneo há uma consolidação desse modelo de narrativa, assim, a autorreflexão e autoconsciência se tornam preceitos pós-modernistas. Com base nessa observação, Reichmann (2013, p. 01) acrescenta que:

A metaficção textualmente autoconsciente pode nos ensinar não só a respeito do status ontológico da ficção, mas também sobre a complexa natureza da escrita [...] a atual autoconsciência formal e temática da metaficção é paradigmática da maioria das formas culturais do mundo pós-moderno, onde a auto-referência e o processo de espelhamento infinito são frequentes.

Dentro desse espaço metaficcional, tem-se uma evidente relativização de perspectivas tais como: espaço, tempo, foco narrativo e a própria desconfiança da capacidade da narrativa dar conta da representação do real.

A representação passa a ser entendida como uma construção (tela, anteparo, biombo) que exibe e esconde ao mesmo tempo. A representação nos guarda e protege contra o real em sua manifestação mais concreta (violência, sofrimento e morte) e, num mesmo golpe, indica e aponta para o real, recriação de alguns de seus efeitos como efeitos estéticos (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 72-73).

Dessa forma, a desconstrução de um realismo na literatura contemporânea se realiza por meio dos efeitos simulacros. Sérgio Sant'Anna, inclusive, se destaca em seus livros que estabelecem o fazer literário como tema central. Ele consegue construir em seus escritos esses jogos de enquadramento, mobilizando uma narrativa rica em camadas.

Com efeito, a importância do estudo feito aqui é permitir uma maior compreensão da narrativa construída pelo texto analisado. A este propósito, a figura de Sant'Anna é fundamental, não só pela qualidade de suas obras, mas porque nelas se encontram as possíveis tendências que caracterizam significativamente a ficção brasileira contemporânea, pois, por

meio da metaficção, Sant’Anna produz um romance próximo ao ensaio, além de fazer uso produtivo do conceito de obra aberta.

Nessa categoria de “obra aberta”, Eco (1991, 2015) explica que a obra se torna um mecanismo aberto, repleto de espaços vazios à espera de um leitor que preencha esses vazios. Assim, os espaços vazios se deslocam pela estrutura do texto, provocando e estabelecendo a interação entre obra e leitor. Preencher tais espaços se torna, para o leitor, um desafio, pois o obriga a reorganizar as representações que já construiu, reconsiderar o que já foi colocado em segundo plano e articular novamente a organização dos elementos. Os espaços vazios esfacelam as expectativas do leitor, uma vez que a referência se torna o não dito – ao fazer com que o leitor desconfie de que algo estava oculto, os vazios passam a compor o repertório do texto, conduzindo o leitor à ação e ao uso de sua capacidade criadora. Essa abertura se imprime no romance como tendência da ficção atual. No entanto, retomando o que já foi mencionado brevemente acima, Santiago (2002, p. 33) argumenta que:

Torna-se difícil classificar o que seja ou não romance hoje. Há uma explosão de regras tradicionais de gênero, característica, aliás, dos momentos de transição literária quando os padrões comuns que determinam a estética do gênero em determinado período histórico passam a ser insuficientes (ou depressivos e até mesmo inconsequentes), não possibilitando a expressão de novos anseios e de situações dramáticas originais.

Porém, o que parece preponderante na ficção contemporânea é mesmo o experimentalismo e uma tendência que permite à obra tornar-se espaço onde a própria representação possa ser discutida. Süssekind (2003, p. 258) que é possível visualizar uma:

[...] ficção próxima ao ensaio, onde protagonistas e intriga, propositadamente hesitantes, dialogam, críticos, com aquele que narra, dobradiça este também, sobre cujo ombro olha um outro que lhe rasura as certezas num verdadeiro abismo narrativo – ensaístico; seja na teatralização da linguagem do espetáculo, convertendo-se a prosa em vitrine onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde cruzam, fragmentárias e velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade.

O leitor agora exerce um papel importante na narrativa e é chamado a completar o texto. Ele tem a responsabilidade de preencher as lacunas, elucidando os sentidos textuais. Esse processo, no entanto, já se espraia na narrativa desde as contribuições de Machado de Assis, passando pela fusão temporal em Proust e desaguando em toda novelística contemporânea que tem em Cortázar um de seus principais expoentes (PEREIRA, 2010). Sobre essa ponderação, Pinto (2003, p. 84) acrescenta que:

Ao leitor, já desde Machado de Assis, não se oferece uma posição confortável, a partir da qual um texto seja inteligível de uma forma tranquila. Mas no discurso narrativo atual, o uso declarado de muitos intertextos sugere uma recusa textualizada no sentido de referendar a subjetividade singular ou sentido único. A imagem da escrita transformou-se, deixando de ser a da inserção única e passando a ser imagem de um conjunto de textos paralelos, numa perversão que revela um quadro referencial distintamente pós-estruturalista, no qual o sujeito é sempre considerado em processo e como local de contradições sem fim.

A literatura brasileira contemporânea se tornou um terreno fértil de relativização dos elementos tradicionais da literatura. Tudo isso bem entendido como atitude de experimentação formal que rompe com as formas tradicionais da criação literária. O que se pode ver hoje é que “a diversidade de estilos aponta para um período de transição, como aconteceu no final do século passado” (MORICONI, 2001, p. 523).

Moriconi (2001) se refere ao final do século XIX quando fala em passado, mas o interessante é observar uma grande diversidade formal fruto do experimentalismo. Sua noção de “transição”, no entanto, deve dar lugar à estabilização de uma nova literatura metalinguística e profundamente contestadora da ilusão referencial.

2.3 O lastro pós-modernista na produção cultural contemporânea

A história e os processos políticos e sociais do século XX têm como um ponto de virada, certamente, o fim da Segunda Guerra Mundial. O pós-guerra alterou definitivamente a configuração do mundo e a condição dos sujeitos nos anos subseqüente a 1945. De modo que, entre tantas transmutações sociais, são observáveis e notórias que questões, tais como raça, sexualidade, gênero, classe etc. aliadas à ascensão da cultura de massa, emergiram nos debates e lutas, reivindicando espaços numa nova ordenação social. Os anos de 1960 foram ainda mais significativos. Segundo Jameson (1991), aquela década marcou um período de transição e tornou-se um momento em que o pós-modernismo dispôs de condições favoráveis para se tornar uma dominante cultural nos anos seguintes.

No entanto, a ascensão da cultura de massa fez vários pensadores se incomodarem com o que, para eles, seria uma desvalorização daquilo que anteriormente se chamava de cultura. No que tange a literatura, Perrone-Moisés (2016, p. 29) relata que:

Os mais conservadores viram essa desvalorização da cultura como um sintoma de decadência. O tema da decadência do Ocidente, que surgiu no fim do século XIX e atravessou todo o século seguinte, inaugurou-se como uma crítica cultural saudosa do passado e temerosa da modernidade, confirmou-se como crítica histórica e política em reação às guerras do século XX, para chegar até os nossos dias como crítica econômica. Qualquer que seja o enfoque, o tema da decadência sempre esteve ligado

a questões culturais e estéticas, e estas se tornaram cada vez mais complexas, tanto do ponto de vista da produção como do ângulo da recepção.

Tais questões referentes à cultura e estética no pós-modernismo apresentam complexidades de apreensão do seu procedimento e conceituação. Pois, ao tempo que parecem cruciais entender suas estruturas, também, parecem demasiadamente difíceis seus desvelamentos porque cada teórico que se debruça em elucidar esse fenômeno, o faz de maneiras diferentes, ora criticando, ora aderindo o discurso pós-moderno. Além disso, do ponto de vista de sua dinamicidade, o pós-modernismo tende promover uma pluridiversidade de forças de manifestações e no eixo artístico-cultural da contemporaneidade que contemplou e deu voz a grupos minoritários e expressões culturais antes marginalizados. Assim, o fluxo polifônico que emana desse período desafia os estudiosos pela busca de definição.

A definição do pós-modernismo oscila conforme a atitude do teórico diante do fenômeno, que pode ser a de um elogio-adesão (Vattimo), de simpatia moderada (Hutcheon), de constatação mais ou menos crítica (Lyotard, Harvey), de crítica negativa mesclada de fascínio (Jameson), de rejeição (Habermas, Eagleton). Há muitos outros teóricos do pós-moderno, mas estes nos bastam para compreender o debate (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 181).

A crítica de Jameson (1991) faz uma distinção entre pós-modernidade e pós-modernismo num sentido que aponta para uma definição a qual descreve a primeira como uma estrutura social econômica e política; o segundo, como um estilo artístico cultural.

Nesse sentido, a respeito dessa delimitação sobre pós-modernismo, os aspectos culturais ganham ênfase aqui. “Entenda-se cultura como elemento plural e dinâmico, sempre em transformação, que possibilita que distintos indivíduos entendam o mundo ao seu redor e a si mesmos de maneiras muito parecidas, bem como sejam capazes de comunicar tais percepções e opiniões entre si” (BARKER, 2008, p. 42 *apud* TRAJANO, 2016, p. 475-476). No entanto, do ponto de vista cultural, a insurreição de forças diversas de grupos e indivíduos até então reprimidos, reivindicando justos direitos e espaços nessa sociedade, a multiplicidade de vozes e pensamentos, a diversidade de identidades, suas formas de resistência sociais, bem como as transformações tecnológicas, políticas e econômicas do mundo geraram uma “crise do sujeito”.

O aspecto social é relevante em modo e à medida que essa dinâmica “influencia e até mesmo molda o cultural, como, por exemplo, o consumismo amplamente difundido e o acesso à TV, que contribuem para tornar menos nítidas as fronteiras entre a ‘alta’ cultura e a cultura de massas” (TRAJANO, 2016, p. 476), mas a diferença entre os dois conceitos fica marcada especialmente nesse ponto, pois o pós-modernismo se mostra nas artes como um meio de expressão do panorama e das transformações da sociedade.

Contudo, essas expressões ou conceitos de pós-modernidade e pós-modernismo continuam ambíguos e ambivalentes para os teóricos, porque não se conseguiu precisar nas últimas décadas do século XX uma definição para nomear o período histórico, as complexidades ideológicas, as transformações sociais e um estilo artístico. No que tange a literatura, Perrone-Moisés (2016, p. 41) assevera que a questão “é predominantemente estética, e é no terreno da estética que o rótulo ‘pós-moderno’ esbarra em maiores imprecisões”.

Segundo Jameson (1997), embora o pós-modernismo tenha característica de ser “uma cultura dominante”, não impede aceitar que haja outros modos culturais de produção diversos. Por isso, há uma dinâmica plural de manifestações de produção artística na contemporaneidade. Assim, “qualquer ponto de vista a respeito do pós-modernismo na cultura é, ao mesmo tempo, necessariamente, uma posição política, implícita ou explícita, com respeito à natureza do capitalismo multinacional em nossos dias” (JAMESON, 1997, p.29). Ao passo que a pós-modernidade então seria uma estrutura, ou seja, um modo como a sociedade se configurou a partir da segunda metade do século XX.

Para Jameson (1991), este período histórico pode ser chamado de "capitalismo tardio"² ou "terceiro momento do capitalismo". Nesse sentido, essa acepção representa o período em que o processo de globalização, bem como as transformações nas áreas tecnológicas, comunicacionais, científicas, econômicas etc. e, conseqüentemente, culturais ocorridos no decorrer do século XX se consolidaram no mundo e ecoaram na literatura.

Nesse contexto, as forças de sujeitos marginalizados, reivindicando espaço no centro das reflexões dominantes, gerando todas essas mudanças dos paradigmas sociais influenciaram e ressoaram na produção cultural.

Os pós-modernistas tomam várias posições artísticas de reacção ao paradigma vigente de sociedade totalizadora e adoptam posturas de desafio relativamente ao social, ao económico e ao político. Problematizam também a noção de historicidade e o estatuto das disciplinas científicas, bem como as suas fronteiras cada vez menos rígidas e a caminhar para uma total interdisciplinaridade. Os artistas e os intelectuais pós-modernistas estabelecem um novo discurso, mais provocador e audaz, em detrimento de um academismo elitista, e mostram um quadro cultural novo, pleno de indeterminação, ambiguidade, diversidade, diferença e complexidade. De natureza não discriminatória, o Pós-Modernismo valoriza a multiplicidade de opiniões em detrimento de um intelectualismo elitista e chauvinista. Abomina igualmente os intelectuais *tout court* e o seu discurso inacessível e torna-se adepto dos gostos populares, dos géneros que agradam às massas e das preferências consumistas. De igual maneira, o Pós-Modernismo rejeita as hierarquias culturais e sociais e recusa-se

² “[...] a nova formação social em questão não obedece mais às leis do capitalismo clássico, a saber, o primado da produção industrial e a onipresença da luta de classes. [...] nova sociedade (que ele [Ernest Mandel] considera como um terceiro estágio ou momento na evolução do capital) [...] se trata aí de nada mais nada menos do que um estágio do capitalismo mais puro do que qualquer dos momentos que o precederam” (JAMESON, 1997, p. 29).

a distinguir ou a preferir algo em detrimento de qualquer outra hipótese (FERNANDEZ, 2012, p. 20).

Nesse sentido, Hutcheon (1991, p. 151) colabora com essa reflexão, afirmando que “até os personagens históricos assumem um status diferente, particularizado e, em última hipótese, ex-cêntrico”. Ao contestar uma crítica cultural saudosa do passado – ou colonialista –, o pós-modernismo, numa só fissura, quebra o paradigma dos binarismos modernos, os quais essencializaram as diferenças em pensamentos dicotômicos herméticos.

Em outras palavras, trata-se de um estilo estético-literário que provém de e contém em si mesmo seus próprios antecessores, só que apreciados à luz do presente e sujeitos a uma reescritura crítica, contestadora e transformadora norteada pelo diálogo com o passado textualizado e a reavaliação dele (TRAJANO, 2016, p. 474).

Desse processo eclodiram várias tendências e movimentos que romperam as fronteiras da chamada alta cultura e cultura de massa. Essa efervescência ocorre num cenário estético que, segundo Hutcheon (1990, p. 3 apud TRAJANO, 2016, p. 474), tem a ver, pois, “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório que usa e abusa, instala e então subverte, os mesmos conceitos que desafia”. Desse modo, a produção cultural pós-moderna criou versões imaginárias de seus mundos históricos e reais, bem como o inverso.

[...] faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois (HUTCHEON, 1991, p. 142).

No lastro pós-modernista, a produção cultural contemporânea se constitui num grande campo profícuo de tendências, debates, contestação, revisão histórica etc. “O pós-moderno é, no entanto, o campo de forças em que vários tipos bem diferentes de impulso cultural - o que Raymond Williams chamou, certamente, de formas ‘residuais’ e ‘emergentes’ de produção cultural - têm que encontrar seu caminho” (JAMESON, 1997, p. 31). Assim, não como um estilo, mas como uma dominante cultural, o pós-modernismo permite reflexões sobre a sua própria produção cultural e é permeado pelas problematizações da estrutura social e dos sujeitos que compõem sua organização.

2.4 Marcas do Pós-Modernismo na literatura

No âmago da produção pós-modernista está o espírito contestador e as constantes problematizações das formas de representação. Dentre as características do pós-modernismo que se sobressaem, certamente, o retorno ao passado é algo recorrente. Mas, ao contrário dos

românticos – principalmente os da ala de viés mais conservador ou reacionário – que faziam esse retorno pela busca ingênua de resgatar um passado movidos por um sentimento nostálgico, os pós-modernistas procuram revisitar o passado munidos de criticidade a fim de repensá-lo, problematizando os valores e normas dominantes da sociedade, de tal maneira, ao ponto de contestar, desestabilizar e, se possível, até mesmo subverter.

Outra consequência dessa ampla indagação pós-moderna sobre a própria natureza da subjetividade é o frequente desafio às noções tradicionais de perspectiva, especialmente na narrativa e na pintura. Já não se presume que o indivíduo perceptor seja uma entidade coerente, geradora de significados. Na ficção os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar (como em *The White Hotel* [O Hotel Branco], de D. M. Thomas) ou deliberadamente provisórios e limitados - muitas vezes enfraquecendo sua própria onisciência aparente (como em *Midnight's Children* [As Crianças da Meia-Noite], de Salman Rushdie) (HUTCHEON, 1991, p.29).

Assim, a literatura produzida nesse contexto transcorre por incertezas ontológicas, a produção ficcional se desdobra por uma representação que não esconde o seu caráter “anti-ilusionista” (PEREIRA, 2010) proveniente de um ceticismo que questiona qualquer discurso que se proponha ser “a verdade”. A qual Nietzsche (2007, p. 36-37) define como:

Um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que elas assim o são, metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível, moedas que perderam seu troquel e agora são levadas em conta apenas como metal, e não mais como moedas. Ainda não sabemos donde provém o impulso à verdade: pois, até agora, ouvimos falar apenas da obrigação de ser veraz, que a sociedade, para existir institui, isto é, de utilizar as metáforas habituais; portanto, dito moralmente: da obrigação de mentir conforme uma convenção consolidada, mentir em rebanho conforme num estilo a todos obrigatório.

Nesse sentido, “a verdade” é uma ilusão constituída por figuras de linguagem e instituída apenas por uma composição de signos e representações, logo, a ideia de realismo fica abalada porque está calcada em especificidades diversas, tais como, sociológicas, históricas, culturais ou linguísticas. A linguagem dessa produção, inclusive, aparentemente fácil, a um receptor incauto, reserva grandes complexidades em suas camadas. “Alguns críticos argumentam que a arte pós-moderna não objetiva explorar a dificuldade, mas antes a impossibilidade de se impor um só significado ou uma só interpretação ao texto” (REICHMANN, 2013, p. 1). Assim:

resta-nos o puro jogo aleatório dos significantes [...] que não mais produz obras monumentais como as do modernismo, mas embaralha sem cessar os fragmentos de textos preexistentes, os blocos de armar da cultura e da produção social, em uma nova bricolagem potencializada: metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que fazem colagem de pedaços de outros textos – tal é a lógica do pós-modernismo em

geral, que encontra uma de suas formas mais fortes, mais originais e autênticas na nova arte do vídeo experimental (JAMESON, 1997, p. 112-118 apud. MARCELINO, 2019, p. 20).

Nesse processo experimental no qual o significado (imagem mental, elemento abstrato, sentido ou conteúdo) cuja natureza, como explica Barthes (2006, p. 46), “deu lugar a discussões sobretudo referentes a seu grau de ‘realidade’”, logo, uma representação relativizada. A figura do narrador/autor controla explicitamente a linguagem, manipulando o significante (material tangível ou imagem acústica, com ou sem palavra escrita) – um “puro *relatum*”, “um mediador” (Barthes, 2006, p. 50) – que em perspectivas diversas, solicita ao leitor cooperação na construção de sentidos sobre um texto fragmentado e autoconsciente.

A literatura como um universo de reverberação da vida e do comportamento humano sob tantas perspectivas, ações e problemáticas envolve, segundo Jameson (1985), o leitor a um julgamento sobre ele mesmo e a obra a qual ele se relaciona. O leitor se vê comprometido com os temas problematizados a fim de significá-los em um mundo concreto. Com base nessa consideração, Marcelino (2019, p. 22) comenta que:

A percepção mais clara disso seria que esse novo estágio cultural produziria a construção de uma realidade social fragmentada e anárquica, a paisagem-mercadoria característica do capitalismo contemporâneo, completamente estetizada, composta por uma série de imagens e significantes.

Desse modo, o pós-modernismo produz na criação literária um efeito que faz o leitor questionar os arranjos tradicionais de representação. A crença do “real” passa a ser abalada pelo empreendimento pós-modernista, que exerce uma força de desvelamento das estruturas opacas e intenções veladas que guardam em camadas profundas imagens ilusionistas da realidade que de certa maneira são fundamentadas na realidade. Vale salientar que:

recusar o interesse pelas relações entre literatura e realidade, ou tratá-las como uma convenção, é, pois, de alguma maneira, adotar uma posição ideológica, antiburguesa e anticapitalista. Mais uma vez a ideologia burguesa é identificada a uma ilusão linguística: pensar que a linguagem pode copiar o real, que a literatura pode representá-lo fielmente, como um espelho ou uma janela sobre o mundo, segundo as imagens convencionais do romance. (COMPAGNON, 1999, p.107).

Nesse sentido, tanto o autor/narrador, quanto a própria narrativa performam conscientemente do fazer literário ficcional. Muitas vezes até, colocando em dúvida quem desempenha o papel de autoria, pois, “[...] a literatura fala também da literatura. Depois do autor e de sua intenção, devemos deter-nos nas relações entre literatura e o mundo.” (COMPAGNON, 1999, p. 98). Porém, essa relação da literatura e o mundo não é a representação de um pelo outro como *mimesis* que Aristóteles prega como uma atividade cognitiva que permite um entendimento sobre os eventos, esta noção passa a ser entendida como um “verossímil antigo”,

que diz respeito ao trabalho do poeta diferentemente do trabalho do historiador – “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 2005, p. 28).

No pós-modernismo, as narrativas assumem, cientes, um “novo verossímil”, o que Barthes (2004, p. 190) caracteriza como “efeito de real” ou “ilusão referencial”. Essa contestação da representação “realista” se intensifica ainda mais quando tais construções narrativas se tornam referências de si mesmas e o simulacro – a cópia sem original – passa a dominar a produção literária. A representação projetada como simulacro “não tem qualquer relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro” (BAUDRILLARD, 1991, p. 13).

Em *Um crime delicado*, o narrador tem total consciência da sua incapacidade de dar conta da “realidade real” dos fatos que sucedem em sua história. Logo, sua narrativa se dá por meio do simulacro, pois, ele simula uma realidade. Segundo Baudrillard (1991, p. 9), “simular é fingir ter o que não se tem”. Assim, como a narrativa é proveniente de uma memória nebulosa que não tem certeza do que aconteceu, Martins, o narrador-protagonista, cria um “realidade” por meio de “sensações e imagens superpostas”, bem como pela manipulação dos signos linguísticos, produzindo, portanto, um “efeito de real”:

Não tenho aqui a pretensão de rastrear, reproduzir, aqui, a consciência, a memória, em seu fluxo veloz e descontínuo, pois tal procedimento se encontra muito além de minhas potencialidades narrativas, talvez além do alcance das palavras, porque a maior parte desses pensamentos, lembranças e projeções se fazia por meio de sensações e imagens superpostas [...].

Então é preciso organizar esse fluxo, como o tenho feito, para que eu próprio possa segui-lo, dominá-lo ao menos nestas páginas, estas frases que se encandeiam, como se elas, sim, criassem a verdadeira realidade. Uma realidade em que voltava a destacar-se – destacar-se também agora, enquanto escrevo [...] (SANT’ANNA, 1991, p. 29-30).

Com efeito, essa narrativa se desenvolve textualmente autoconsciente de sua própria criação no momento em que é criada. Hutcheon (1984) denomina esse tipo de narrativa como “narcisista”. No entanto, esse termo não diz respeito ao autor, mas sim, ao texto. Caracteriza uma escrita introvertida, introspectiva e autoconsciente (REICHMANN, 2013, p. 2). Assim, a narrativa metaficcional é uma estratégia formal e temática da autoconsciência “paradigmática da maioria das formas culturais do mundo pós-moderno, onde a autorreferência e o processo de espelhamento infinito são frequentes” (REICHMANN, 2013, p. 1).

De acordo com Hutcheon (1984), a metaficção ganha um status ontológico da ficção na produção pós-modernista, embora, esse fenômeno seja visualizado desde muito antes. Mas, é no pós-modernismo que sua manifestação é verificada com certa frequência. Se se observar a

literatura brasileira do século XIX, verá que Machado de Assis utilizou primorosamente este recurso, como em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e em *Dom Casmurro* (1899).

No modernismo, a metaficção foi retomada, por exemplo, em *São Bernardo* (1934), por Graciliano Ramos, e muito bem explorada na obra monumental de João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas* (1956). O trabalho de Guimarães Rosa, inclusive, localiza-se naquilo que didaticamente se convencionou chamar de “3ª geração”, e esta marca a última fase da literatura modernista no Brasil.

Hutcheon (1991), ao reconhecer o fenômeno modernista, afirma que “o pós-modernismo tem um vínculo direto com aquilo que a maioria das pessoas parece ter decidido chamar de modernismo” (HUTCHEON, 1991, p. 60). Para ela, a literatura do século XX é autorreferente do próprio processo e, apesar de romper com certos paradigmas do passado, contraditoriamente, se vincula a ele. No que diz respeito às normas dominantes e tradições, sejam elas políticas, sociais, culturais etc., “o pós-modernismo questiona sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados: questiona, mas não destrói” (HUTCHEON, 1991, p. 65). Com efeito, observa-se que a atribuição do fenômeno pós-modernista não está, necessariamente, em apresentar um ineditismo em sua produção cultural, mas sim, em motivar novos usos de elementos preexistentes para, assim, refazê-los, renová-los e ressignificá-los.

A metaficção, sobretudo, desponta como possibilidade de a produção pós-modernista exercer sua função contestadora, problematizadora e desestabilizadora da arte, desconstruindo-a e (re)construindo-a em significados e formas, por meio da intensa “autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor que, convidado a adentrar tanto o espaço literário quanto o espaço evocado pelo romance, participa assim de sua produção” (REICHMANN, 2013, p. 1). O papel da arte agora não é mais desempenhado por uma hegemonia de poder produtora de significado. “Propostas como a morte do autor (Foucault), do descentramento (Derrida), da escritura (Barthes, Sollers) tiveram efeitos positivos. Elas puseram em xeque as autoridades opressoras, abriram caminho para novas formas de escrita, para as literaturas emergentes e não canônicas” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 214). No entanto, a marca do pós-modernismo na literatura corre pela trilha do paradoxo.

A natureza ambivalente do fenômeno mira sua estética inclusiva no passado textualizado, ao passo que provoca fissuras, sobretudo, ao contestar tradições culturais e paradigmas sociais e políticos a partir de seus próprios referenciais históricos e socioculturais. “[...] O passado é uma legítima mina de ouro para aqueles que buscam meios de promover gradativas, mas constantes, mudanças socioculturais, motivo pelo qual o pós-modernismo sem

relutância aposta suas fichas nele para colher frutos no presente e futuro” (TRAJANO, 2016, p. 491). A intertextualidade com o passado oscila entre a desconstrução ou a conservação e, por vezes, ambas.

2.5 A contemporaneidade literária de *Um crime delicado*

A contemporaneidade literária brasileira – especialmente a prosa ficcional – é marcada pela multiplicidade e pela heterogeneidade em sua produção. As novas gerações de autores têm se caracterizado pela diversidade de estilo e temáticas em suas obras. Nesse sentido, devido aos distintos caminhos que essa literatura tomou, certamente as diferenças ficaram mais evidentes que as semelhanças. No entanto, diante dos paradoxos pós-modernistas, a polêmica está em aferir precisamente a extensão e em que medida as produções se encadeiam na contemporaneidade, além da tentativa de decifrar os diversos fenômenos que suscitam os variados estilos e temas no determinado recorte de tempo.

A produção literária brasileira posterior ao período reconhecido didaticamente como modernista, comumente é chamada de “literatura contemporânea”. Entretanto, passados mais de 50 anos, a indagação persiste se as obras que foram publicadas nos anos de 1970 ou nos 1980 e, até mesmo, as dos anos 1990 são contemporâneas no presente momento, uma vez que se passaram pouco mais de duas décadas no século XXI.

Aqueles que procuraram pensar a contemporaneidade puderam fazê-lo apenas com a condição de cindi-la em mais tempos, de introduzir no tempo uma essencial desomogeneidade. Quem pode dizer: "o meu tempo" divide o tempo, escreve neste uma cesura e uma descontinuidade; e, no entanto, exatamente através dessa cesura, dessa interpolação do presente na homogeneidade inerte do tempo linear, o contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos (AGAMBEN, 2009, p. 69).

Nesse sentido, a relação entre os tempos que compõem o pós-modernismo propicia uma celeuma porque, como se viu nas discussões das seções anteriores, o pós-modernismo não é um estilo, tampouco uma “escola literária”, nem um fenômeno unificador de tendências, haja vista seu caráter paradoxal. Logo, a chamada literatura contemporânea tende a reunir um conjunto muito diverso de características e agrupa estilos de escolas literárias anteriores, mas se assemelha muito ao modernismo por romper com o tradicional e normas dominantes.

Ao apresentar indagações sobre “o que significa ser contemporâneo” e o que significa “ser literatura” na condição atual, Schøllhammer (2009, p. 8) indica sobre a ficção que “poderíamos apontar para características da atualidade como, por exemplo, ser substituto do termo ‘pós-moderno’”. Ou seja, a concepção que se faz sobre “literatura brasileira

contemporânea” está intrinsicamente ligado ao pós-modernismo. Especialmente porque essa literatura ainda não tem um nome ou não se formulou como uma “escola literária” com características bem definidas.

Nos anos de 1990, década a qual a obra *Um crime delicado* está temporalmente localizada, “não encontramos nenhuma ‘escola literária’, nenhuma tendência clara que unifique todos [...]” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 35). Com efeito, a última década do século XX não se difere de todo contexto pós-modernista, no sentido em que toda essa produção cultural não tem espírito unificador. Tampouco, os autores estreados dessa década estariam vinculados a um “movimento programático” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 35), apenas, o que os aproximava era o comum interesse pelos temas da sociedade e da cultura contemporânea, algo consoante ao fenômeno pós-modernista.

Em relação ao autor da obra, Sérgio Sant’Anna, Schøllhammer (2009, p. 36) o denomina como pertencente ao “boom” de escritores que surgiram nos anos que 1970 e que são considerados como “clássicos contemporâneos”. Assim, a relação do autor e da obra citados com “seu tempo” faz-se reconhecível pois, “a distância - e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente” (AGAMBEN, 2009, p. 69). Com efeito, tanto Sant’Anna, quanto sua obra se relacionam com a contemporaneidade literária, sem necessariamente coincidir com o “seu tempo”, pois nem todos os aspectos deste estão inseridos naqueles.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Além disso, outros aspectos desse panorama literário, no que diz respeito ao cenário e ao contexto da literatura dos anos de 1990, Schøllhammer (2009) acrescenta que as características que envolvem as produções indicam que “a nova tecnologia de computação e as novas formas de comunicação via internet provocaram nessa geração uma preferência pela prosa curta, pelo miniconto [...]” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 36). Sant’Anna seguiu nessa direção, pois a obra citada é uma prosa curta e dinâmica, mas não rasa como sugerem as novas formas de comunicação produzidas pelas novas tecnologias. Na próxima parte deste trabalho, ver-se-á como a criação de Sant’Anna desafia a trivialidade com um complexo discurso mais provocador e audaz.

3 O LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO FICCIONAL DE SÉRGIO SANT'ANNA

O texto de Sérgio Sant'Anna oferece ao leitor a possibilidade do jogo, do diálogo, sendo este último estabelecido, pela cooperação entre ambos. O profundo senso de experimentação de Sant'Anna persegue uma inovação na narrativa que desemboca, por consequência, numa discussão do papel do escritor, bem como do leitor, e por meio da metáfora do teatro, como palco de ilusão, do fingimento, da autorreflexão narrativa, a metalinguagem constrói múltiplas maneiras de se contar histórias.

A criação de Sant'Anna não permite que seus trabalhos sejam medidos pela régua dos padrões convencionais. Mas também, não tem a presunção de ter uma linguagem instituída pelo modo do intelectualismo elitista e academicista, ao contrário, é bastante acessível. No entanto, a aparente simplicidade do texto passa longe de ser comum ou medíocre e reserva profundidades a serem exploradas por sua capacidade de mobilizar intenções, referências, alegorias etc. em seus subtextos e, sobretudo, no não-dito. Não por acaso, o escritor tem seu trabalho reconhecido e está no cânone entre os principais escritores contemporâneos (SCHØLLHAMMER, 2009), por notavelmente contribuir com uma renovação da literatura, haja vista, sua sintonia com o papel transformador do fenômeno do pós-modernismo. Pois, como já mencionado na seção anterior, conforme Fernandez (2012, p. 20) comenta, “os artistas e os intelectuais pós-modernistas estabelecem um novo discurso, mais provocador e audaz, em detrimento de um academismo elitista, e mostram um quadro cultural novo, pleno de indeterminação, ambiguidade, diversidade, diferença e complexidade”.

Logo, constata-se que o trabalho de Sant'Anna faz dele um artista significativo, importante e, por que não dizer, imprescindível para se compreender os fenômenos da literatura brasileira contemporânea e do pós-modernismo, assim como, para observar esses fenômenos que cooperam com aspectos de constituição de sua obra. Suas narrativas vislumbram outras dimensões e, conseqüentemente, revelam as novas formas que moldam o romance brasileiro contemporâneo. Segundo Perrone-Moisés (2016, p. 112):

O romance foi muitas vezes declarado morto, mas o que vemos, na atualidade, é que ele sobreviveu a todas as transformações sociais e artísticas do século XX. O romance sobreviveu por ser um gênero plástico e onívoro, capaz de incluir outros gêneros, da narrativa de aventuras ao ensaio filosófico, do diário íntimo ao relato histórico, da representação realista do mundo em que vivemos à invenção fantástica de outros mundos, do testemunho político à reportagem jornalística, capaz enfim de absorver todo tipo de estilo, prosaico ou poético, e de continuar revelando aspectos da realidade que escapam à hiperinformação das mídias.

Dessa forma, ao usufruir dessa plasticidade do romance e por ser uma autor legitimamente pós-modernista, Sant’Anna forja sua arte para, inclusive, falar da própria arte e romper com as convenções narrativas, revelando e renovando-as. Tudo isso, sem deixar, é claro, de envolver seu leitor em seu processo e lançá-lo diretamente ao prosa e produção artística.

3.1 *Um crime delicado*: O romance fragmentado

Os textos de Sant’Anna imprimem, tanto nos contos como nos romances, um estilo em que a posição do narrador é frequentemente questionada. Em *Um crime delicado*, Antônio Martins é um crítico de teatro que se dispõe a escrever um relato, narrando seu envolvimento com uma moça manca e misteriosa, Inês. A narrativa se desenvolve à medida em que o narrador rememora os acontecimentos que culminam num “(hipotético) crime” (SANT’ANNA, 1991, p. 118) cometido por ele e que terminam com a sua absolvição pela justiça “por insuficiência de provas” (SANT’ANNA, 1997, p. 129). No entanto, essa resolução não consegue encerrar a discussão sobre a dúvida de sua culpabilidade – haja vista que, a seu favor, fora declarado em sentença um “*in dubio pro reo*”³ (SANT’ANNA, 1997, p. 129) pelo juiz. Entretanto, o próprio narrador, Martins, não consegue ter certeza da pureza de seus atos e da veracidade de sua narrativa. Afinal, ele se “perguntava se era de todo inocente. Ou melhor, se desejava essa inocência completa” (SANT’ANNA, 1997, p. 129). Essa hesitação do narrador para assinalar uma conclusão acerca dos acontecimentos também fica evidente no registro de sua narrativa.

Como já mencionado, a obra parece desenvolver-se no instante em que a narrativa é contada. Porquanto, embora o leitor tenha, materialmente, um livro publicado completo em mãos, a progressão narrativa e o processo de sua escrita são autorrefletidos. Assim, o leitor tem a impressão de que a narrativa se realiza enquanto ele a ler.

Essa forma de expressão da linguagem literária nada mais é que a metaficção, que tem como característica principal a “consciência de si ou autoconsciência, mas uma autoconsciência socrática que procura saber tão-somente o quanto não sabe – em outras palavras, o quanto o conhecimento é caleidoscópico” (BERNARDO, 2012, p. 45).

³ “O princípio *in dubio pro reo* origina-se do princípio da presunção de inocência contido no artigo 5º, inciso LVII da CF, segundo o qual ‘ninguém será considerado culpado até o trânsito em julgado de sentença penal condenatória’. [...] No processo penal, o juiz julga de acordo com sua convicção, resultante da prova trazida para o processo pelas partes ou de ofício. Algumas vezes, os elementos de prova de que dispõe para decidir acerca de determinado evento não são suficientemente claros, e daí emerge o estado psicológico da dúvida. Se, esgotados todos os meios legais para que se excluam as possibilidades geradoras da dúvida e, inobstante, ela subsistir, a solução que se apresenta é a aplicação do princípio *in dubio pro reo*” (GOMES, [s.d.]).

Dessa maneira, o narrador abre uma perspectiva na qual o leitor é induzido a desconfiar da honestidade do relato até então desenvolvido. Inicia-se, portanto, uma busca neurótica pela “verdade”. Porém, o leitor terá que retroceder na narrativa e montar os diversos fragmentos espalhados no romance por meio dos vestígios deixados pela narrativa, em razão do narrador ter quebrado o pacto da verossimilhança feito com o leitor logo na abertura do livro. Martins inicia dizendo: “é preciso esclarecer [...]” (SANT’ANNA, 1997, p. 9). Entretanto, o “crime delicado” não é elucidado. Como, então, se encontra “a verdade” numa obra de ficção? É nesse ponto que o jogo proposto por Sérgio Sant’Anna começa.

O que está em discussão nessas obras é a própria eficácia do discurso, da palavra, para se chegar a uma percepção de verdade, pois a linguagem está em julgamento. Revela-se assim o caráter artificioso de todo discurso, as possíveis falhas de percepção, o triunfo da interpretação e da imaginação e a ingenuidade do culto ao real. Para tanto, é fundamental a presença de um narrador que assuma as inverdades de seu discurso ou de personagens, que, nos filmes, olhem diretamente para o espectador. É justamente a representação que está em discussão (PEREIRA, 2010, p. 51).

Essa discussão sobre representação do “mundo real” pela literatura acentua um contraste entre ficção e realidade, na qual a literatura reverbera a vida precisamente por uma “ilusão referencial” (BARTHES, 2004, p. 190). Nesse sentido, “a questão da representação volta-se então para o do verossímil como convenção ou código partilhado pelo autor e pelo leitor” (COMPAGNON, 1999, p. 110). Caso uma das partes quebre esse “acordo”, ou seja, se narrador ou leitor tome o discurso ficcional como verdade, a obra passa ser uma outra coisa que não uma criação artística, nem uma ficção.

Ao pensarmos a literatura dos dois últimos séculos, podemos observar que o narrador buscava um pacto de verossimilhança. Agora, busca o contrário disso – há um clamor para se resguardar um lugar privilegiado para a ficção. Uma literatura que reivindica seu próprio palco. Se a literatura se tornou ensaística, se denunciou, numa postura antilusianista, as ilusões de realidade e o caráter artificioso de todo discurso, foi para reivindicar um lugar seu, o entre-lugar do jogo da ficção (PEREIRA, 2010, p. 52-53).

Em *Um crime delicado*, a trama fictícia se desenrola por meio da perspectiva de Martins. Ele conta sua versão dos fatos, nos quais, o leitor não consegue ter uma visão imparcial para julgar se o “crime delicado” aconteceu ou não e se ele, Martins, é culpado. Por essa narrativa, Sant’Anna realiza a experimentação como possibilidade mais direta de jogar com elementos tais como: realidade, fantasia e verdade, ilusão.

As ideias de fragmentação, jogo, desafio, reflexividade e autoconsciência são as noções-chave que interessa abordar como elementos constituintes dessa obra, bem como, para Fernandez (2012, p. 27), são também noções-chave que interessam abordar como características do romance pós-modernista. Além disso, a obra também se constitui por lacunas

a serem preenchidas por um leitor ativo, condição *sine qua non* para efetuar os possíveis complementos do enredo. A abertura da obra possibilita ao leitor a prática de “atos de liberdade consciente” (ECO, 1991, p. 40), isto é:

[...] pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída [...]. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. [...] Escrever significa fazer estremecer o sentido do mundo, colocar uma pergunta indireta à qual o escritor, numa derradeira indeterminação, se abstém de responder (ECO, 1991, p. 40).

Nesse lugar do não-dito, pela abertura da obra, o autor inscreve na admissão de Inês, a moça manca e misteriosa que serve como modelo de inspiração para pintura do artista plástico Vitorio Brancatti (SANT’ANNA, 1997, p. 101), a possibilidade de se conjecturar a hipótese do narrador-protagonista ser um elemento de *A modelo*, quadro de Brancatti que Martins vê exposto em “Os divergentes” (SANT’ANNA, 1997, p. 52).

Nessa cena, Martins vai ao vernissage de Brancatti após receber um bilhete de Inês e um convite impresso deixado na portaria de seu prédio por ela. Durante a exposição, Martins descobre que o apartamento de Inês, que ele havia visitado anteriormente, encontrava-se reconstituído em *A modelo*, que retratava Inês em primeiro plano na tela exposta.

[...] mostrava Inês, sentada num tamborete, atrás do biombo negro, capturada no ato de vestir ou despir um penhoar ou quimono, de modo que se via um de seus seios – um belo, firme e pequeno seio – enquanto a sua perna rija se descobria inteiramente por estar naturalmente esticada, deixando que se entrevisse, mais acima, a penugem de seu sexo. Sobre a borda do biombo, num naturalismo ostensivo, estavam jogadas uma calcinha e um sutiã (SANT’ANNA, 1997, p. 55).

Nesse ponto da narrativa, a coincidência entre o cenário da casa e o do quadro gera uma das primeiras fusões na narrativa entre arte e vida. Nesse jogo de espelhos, revela-se a metaficção na pintura de Brancatti, duplicada e narrativizada na história de Antônio Martins. Ele confessa: “Tive um choque porque era exatamente a materialização da minha fantasia na manhã posterior à bebedeira, e que, portanto, deixava o terreno da fantasia para entrar no da realidade” (SANT’ANNA, 1997, p. 55).

O reconhecimento entre as semelhanças do cenário do quadro com o apartamento serve para que Martins crie uma explicação – tanto para si, quanto para o leitor por meio da narrativa – para sustentar sua versão sobre o que poderia ter acontecido em sua visita à casa de Inês. Isto resulta de uma sugestão subliminar da pintura, do “efeito de real” (BARTHES, 2004, p. 190) que o quadro provocara em sua mente e, por conseguinte, sua percepção é repassada para o leitor.

Meu olhar de crítico teatral, familiarizado com cenários, não havia então se iludido, àquela noite, apesar de toda a minha embriaguez. Mas esse olhar se concentrava agora em Inês, como se só assim, fixada num quadro, ela adquirisse uma existência concreta, com sua perna defeituosa, seu seio e, *hélas*, seu sexo; seus cabelos claros, cacheados (de princesa russa); seu ar distraído e indolente enquanto se vestia ou despia, revelando um desalento quase melancólico em sua solidão refletida nos olhos negros, numa expressão quase infantil, que parecia tornar implausível ou mesmo criminoso qualquer olhar indiscreto sobre sua intimidade, que se realçava na calcinha e no sutiã. E, no entanto, essa intimidade era exibida ali (SANT'ANNA, 1997, p. 56).

Nessa amálgama entre a pintura e a crônica da vida de Antônio Martins, o crítico de teatro, a relação do estilo narrativo do narrador-protagonista com as artes plásticas, tudo se passa como se os tracejados dessas obras, tanto o livro quanto o quadro, se imprimissem em sua consciência e posteriormente, durante a composição de *Um crime delicado*, todos esses efeitos jorraram em sua narração.

[...] para escrever, como de fato escrevo, sobre tal obra, expondo-a, e o que existencialmente a circundou, em todas as suas contradições, truques, ambiguidades e *divergências*, jamais poderia lográ-lo no espaço crítico de um jornal e sim gerando minha própria e pequena obra. Que por ela tentem avaliar a mim, tanto criminal quanto profissional e, ousar dizer, literariamente – os leitores e também os críticos, meus pares (SANT'ANNA, 1997, p. 132).

Ao grifar o substantivo “divergências”, deliberadamente, Martins faz o leitor lembrar-se da exposição “Os divergentes” do artista Brancatti. Além disso, ao “jogar” com seu leitor, nota-se que não é, por exemplo, inadvertida a escolha dos vocábulos “contradições”, “truques”, “ambiguidades”, conforme descrito no fragmento acima. O leitor não é convidado a ler passivamente o livro, mas sim, instigado a participar de forma ativa, refletindo em torno do romance, com o narrador ora assumindo, ora negando o “crime delicado” e atribuindo-lhe um papel de juiz e crítico literário da obra de Martins. Mas, adverte:

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 (SANT'ANNA, 1997, p. 18-19).

Aqui, Martins alerta seu leitor do risco ilusionista da ficção, ao mesmo tempo se defende das acusações imputadas a ele. No entanto, o relato dos acontecimentos é turvo e nem ele tem certeza do que aconteceu: “[...] as únicas certezas que tinha eram de ter acompanhado Inês ao seu apartamento e de que eu despertara em minha cama” (SANT'ANNA, 1997, p. 24). Essas subversões contribuem para a criação de obras que rompem com certos paradigmas do romance tradicional, ao passo que todas essas fissuras reorganizam a apreensão das narrativas de modo produzir anti-ilusionismos. O leitor passa a ter um papel a desempenhar nessa (re)organização do romance.

Enquanto lê, o leitor vive num mundo que é forçado a reconhecer como ficcional. No entanto, paradoxalmente, o texto também requer que ele participe, que se envolva intelectual, imaginária e efetivamente na re-criação deste texto. Esse é o paradoxo do leitor. O paradoxo do próprio texto é que ele é todo narcisisticamente autorreflexivo, mas não necessariamente autoconsciente. Alguns textos são diegeticamente autoconscientes, outros o são em sua constituição linguística (REICHMANN, 2013, p. 3).

Nesse sentido, a metaficção opera como adversária do realismo, fazendo a ficção assumir o seu caráter ficcional de forma declarada por meio do jogo em que o realismo possa ser concebido como uma máscara metafórica. Elementos tais, como: realidade, fantasia, verdade, ilusão passam a ser relativizados e a literatura passa a falar de si mesma e seus impasses. Nesse debate, a metaficção se dedica a abalar as convenções realistas sem destruir totalmente as possibilidades de a ficção utilizar seus truques para convencer o leitor, porém, revelando que as imagens são ilusionistas. Para Bernardo (2012, p. 40), “os defensores do paradigma realista se incomodam com a metaficção porque ela quebraria o contrato de ilusão entre o autor e leitor, impedindo a suspensão da descrença tão necessária ao prazer da leitura”. No entanto, essas estratégias demonstram um caráter de sofisticação nas obras contemporâneas. Ao leitor é atribuído um papel importante de coautoria e de cúmplice no enredo.

O pós-modernismo propiciou a problematização da existência e da natureza humanas dentro de um contexto de fragmentação e arbitrariedade. Nesse sentido, a literatura assumiu a ficção como tal, fazendo dessa façanha uma possibilidade da própria literatura poder falar de si mesma, teatralizando suas imagens e voltando-se sobre seus modelos temáticos e formais. Isto acontece, segundo Pereira (2010, p. 53), “talvez porque a grande postulação de nossa época seja por um lugar mais produtivo e livre em que a ficção possa inventar suas próprias realidades”.

A problematização da realidade caminha também para a problematização da linguagem. Assim, quando o jogo de metaficção se revela, o leitor passa a ter um diálogo tão direto com a obra que o discurso do romance atravessa a fronteira do ficcional. Também, para Stam (1981, p. 65, apud MACHADO, 2010, p. 210), “é a ficção anti-ilusionista que, em vez de oferecer-nos uma narrativa linear e contínua, confronta-nos com uma proliferação de histórias que parecem se multiplicar por fissão. Inúmeras histórias ocorrem simultaneamente”. O exercício narrativo de Sant’Anna desenvolve um romance com “certas unidades estilísticas heterogêneas. “[...] O romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno, plurilinguístico, plurilíngue e plurivocal” (BAKHTIN, 2002, p. 73).

As unidades estilísticas do romance – *Um crime delicado* – engendram um enredo constituído como simulacro de um evento da vida do crítico de teatro. Também, a autorreflexão

da narrativa induz o leitor a se encaminhar para uma análise crítica do fazer literário que, por sua vez, desemboca na investigação do enigma provavelmente indecifrável do tal “crime delicado”. Nesse sentido, o simulacro não só prioriza apenas uma parte da história de vida do crítico ficcional, mas, devido ao fato desse fragmento ser passional, o “crime” ganha um peso menor ao longo do romance. Porque o fascínio que a construção narrativa provoca se torna mais importante que elucidar o crime. Tal como na obra de Machado de Assis, que embora a questão “Capitu traiu ou não traiu Bentinho” persista até hoje, o mais importante em *Dom Casmurro* é dúvida e como ela é construída.

Mas pergunto: por que Machado chama tanto a atenção do seu leitor, com intervenções metaficcionalistas constantes, de que ele mostra somente um efeito de real, e não o real mesmo? Exatamente porque ele não quer mostrar a realidade, mas sim diversas e diferentes perspectivas sobre a realidade. Chega a escrever todo um romance aparentemente contra o seu próprio narrador, como em *Dom Casmurro*, de modo a pôr sob suspeita toda a perspectiva, inclusive as do narrador, do leitor e do próprio autor (BERNARDO, 2012, p. 40).

No caso de Martins, jogando inicialmente para o leitor a ideia de que o romance trataria de um conflito amoroso e um relato sobre a resolução da acusação de um crime que não se sabe ao certo se ele cometeu ou não, imediatamente, logo depois, o narrador suspende sua resolução para então, a estilo Bento Santiago, prender o interesse do seu leitor, enquanto, tenta (ou não) se defender previamente das acusações a ele imputadas.

Desde o início da narrativa, o narrador começa declarando: “é preciso esclarecer...” (SANT’ANNA, 1997, p. 09) como se quisesse instruir o leitor a entender seus impulsos ao mencionar a moça manca sentada à mesa de um café a qual lhe fez pensar numa imagem de “princesa russa”. Assim, ele descreve a beleza de Inês. No entanto, ao descrever para seu leitor o perfil da moça, ele hesita em confessar, à princípio, sua afeição e alega: “seria um exagero dizer que eu me sentira atraído desde o princípio por *aquilo*, como os acontecimentos posteriores poderiam sugerir” (SANT’ANNA, 1997, p. 09). Em vários momentos do livro, ele se refere à fragilidade e à beleza, as quais se compõem pela deficiência física de Inês, esse conjunto de atributos associados a ela, por “*aquilo*” (em itálico no texto original) que lhe atrai, mas também que lhe causa compaixão.

Com efeito, todas as escolhas da narrativa são meticulosamente pensadas para a criar uma condição dialógica com o leitor de modo a constituir o romance.

A representação literária, a “imagem” do objeto, pode penetrar neste jogo dialógico de intenções verbais que se encontram e se encadeiam nele; ela pode não abafá-las, mas ao contrário, ativá-las e organizá-las. Se representarmos a intenção, isto é, a orientação sobre o objeto de tal discurso pela forma de um raio, então nós explicaremos o jogo vivo e inimitável de cores e luzes as facetas da imagem que é

construída por elas, devido à refração do “discurso-raio” não o próprio objeto (como o jogo de imagem tropo do discurso poético no sentido estrito, na “palavra isolada”), mas pela sua refração naquele meio de discursos alheios, de apreciações e de intenções através do qual o raio, dirigindo-se para o objeto. A atmosfera social do discurso que envolve o objeto faz brilhar as facetas de sua imagem (BAKHTIN, 2002, p. 87).

Dentre as facetas apreendidas das imagens do livro, é possível inferir que o narrador quer se justificar previamente para o leitor sobre os fatos que sucederão, Martins utiliza a palavra “esclarecer” mais de uma vez e, mais adiante, resguarda-se: “antes que me acusem de machismo – acusação injusta e até equívoca, no contexto deste relato –, afirmo que tais atributos também me são caros no sexo feminino” (SANT’ANNA, 1997, p. 11), para explicar sua conduta em relação às mulheres com as quais ele se relaciona, seja em amizade, seja amorosa ou sexualmente. Nota-se que nessa digressão inicial há um intento de se apoiar em argumentos para mais tarde o leitor compreender que todo esse discurso lhe serve como uma tentativa de defesa. Mas, ora outra, escapa-lhe confissões, e isso se observa quando ele explica o que os outros pensam dele:

Muitos me consideram um excêntrico, um tanto sombrio, sem levar em conta que uma pessoa pode sentir-se bem em sua própria companhia, na de seus sonhos, imagens, fantasias ainda que estes – ou na realidade refletida na mente – impliquem muitas vezes atravessar territórios atemorizantes, mas que, em certas ocasiões privilegiadas, são a antecâmara da paz, da iluminação e de uma alegria recolhida, sem necessidade de nenhum estímulo artificial como o álcool. 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 vive-las se não a subjetividade de quem as vive? (SANT’ANNA, 1997, p. 11).

Há uma clara tentativa de fazer o leitor aderir a seu discurso, no entanto, abre-se uma fenda para a desconfiança: que realidade subjetiva é essa? Segundo ele, a vida é um efeito da nossa mente e perspectiva. Do que ele quer convencer? Outros acontecimentos sucedem, mas entre avanços e retomadas não lineares dos fatos, ele reflete sobre sua narrativa:

Bem, suponho que isso basta, sob pena de perder, no tédio, os meus leitores, antes que chegue onde quero chegar. 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. (SANT’ANNA, 1997, P. 83).

Pela narrativa autorreflexiva, Martins se revela um narrador extremamente hábil no exercício da escrita, sabendo como dispor as palavras a fim de provocar o leitor. O que leva a conjecturar múltiplas possibilidades de interpretação. Martins se vale de seu repertório intelectual, do poder da palavra, atributos de um crítico que sabe manusear a linguagem, para procurar formas de produzir efeitos (anti)ilusionistas. Ao leitor incauto, resta apenas o envolvimento passional com a narrativa. Entretanto, Martins está sempre advertindo: “[...] uma

das vantagens – a par de todas as desvantagens, é claro – de se colocar as coisas por escrito, é que elas adquirem essa permanência, além de as dispormos como queremos, o que não quer dizer que mentimos” (SANT’ANNA, 1997, p. 106).

Diante desse misto de voluptuosidade e crises de consciência, fica-se sem saber ao certo o que aconteceu, já que ele ora se mostra, ora se oculta. E admite que: “[...] o registro de uma coisa nunca é a própria coisa, é outra coisa, às vezes a melhor e verdadeira coisa, não sendo de admirar que para lá de toda vaidade tantos almejem tornar-se artistas, criar obras” (SANT’ANNA, 1997, P. 106).

A predominância de pausas reflexivas no discurso do narrador, sua insegurança e hesitação, chegando quase ao pânico, são acompanhadas de uma culpa visceral, mas também por uma ironia e autoconsciência. Assim, ele leva o leitor até o final de sua obra, transformando sua narrativa num mundo de referências. Enquanto reflete, ele hesita escrever/dizer e busca um projeto de construção narrativa metalinguística que debate tanto o efeito (anti)ilusionista da narração, quanto à capacidade da narrativa (re)produzir a realidade. Logo, a obra de Sant’Anna oferece a possibilidade de se extrair, por meio de seus substanciais recursos estilísticos, as principais tendências da ficção contemporânea no Brasil, além disso, possibilita perceber como se realizam a metaficção, a relativização do espaço-tempo e do narrador, a abertura e a indecidibilidade da obra e os descentramentos discursivos na constituição e plasticidade do romance, cujo gênero dispõe uma variedade de expressões. Bakhtin (2002) descreve que:

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismo de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, falas das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. Cada um de eles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau). Estas ligações e correlações especiais entre enunciações e as línguas (*paroles – langues*), este movimento do tema que passa através de línguas e discursos, a sua segmentação em filetes e gotas de plurilinguismo social, sua dialogização, enfim, eis a singularidade fundamental da estilística romanesca. (BAKHTIN, 2002, p. 74-75).

Além disso, a propósito desse tipo de recurso estilístico literário, Fernandez (2010) chama a atenção para a constante problematização da existência e da natureza humanas num clima de fragmentação e arbitrariedade que amplia o espaço da narrativa metaficcional.

O romance pós-modernista do século XX é um romance “angustiado”, que se desvenda nos seus recursos e estratégias ao leitor e solicita “ajuda” na sua escrita e interpretação, para, no instante seguinte, se fechar e expulsar o leitor do espaço ficcional. Não é nada estranho que se observe um autor/narrador interpelar bruscamente o leitor e dizer-lhe que abandone o texto e feche o livro. As opiniões mais críticas do Pós-Modernismo descortinam nestes jogos ficcionais um sinal de crise (FERNANDEZ, 2010, p.29).

Esse jogo ficcional não é necessariamente novo. Embora o texto supracitado se refira ao século XX e mesmo no século XXI seja possível observar tais estratégias narrativas, entretanto, é certo que a exemplo de Machado de Assis, bem como antes dele, essas interpelações ao leitor já eram instituídas. No caso do Bruxo do Cosme Velho, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no capítulo “O delírio”, o narrador faz essa abordagem ao seu leitor de modo como se saltasse para fora da narrativa:

Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu e a ciência me agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos (ASSIS, 2004, p. 20-21).

Esse jogo narrativo interpela o leitor de modo dialógico, fazendo com que o leitor se torne parte constituinte do universo ficcional da narrativa. Dessa forma, o narrador, por meio da metaficção, revela ao leitor os processos estratégicos da construção do romance. Assim, torna-se a leitura uma experiência que vai além de um simples modo de fruição, mas de envolvimento com um narrador oblíquo e artificioso. O que difere no contexto atual é que esses traços, além de revelar um sinal de crise, ressoam com mais frequência entre os escritores pós-modernistas como forma de transmitir e se relacionar com a realidade. Ao tematizar o papel do leitor dando-lhe uma máxima importância, o escritor o arrasta aos extremos de suas narrativas sinuosas. Segundo Fernandez (2010, p. 31):

O receptor do texto deixa de ser uma entidade invisível e passiva no processo de escrita, apenas à espera do que o romancista lhe quer dar, para ter poder de escolha em relação aos recursos que lhe são apresentados e à forma como são interpretados. Como exemplo, no caso dos fins múltiplos, o leitor pode escolher o final do romance que achar mais adequado ou mais a seu gosto; ou então, pode ler o texto de duas maneiras diferentes. O poder de escolha dado ao leitor é uma estratégia muito importante e recorrente nos textos literários pós-modernistas, mas esse mesmo poder pode ser relativo e enganador.

Nesse novo estatuto, o leitor terá que se relacionar com os elementos da narrativa literária, entre outros elementos desse construto de representações, onde tudo parece mais ou menos uniforme ou relativizado em suas perspectivas, pois são enquadrados a sistemas que cooperam com uma inteligível apreensão da narrativa que solicitam um leitor previamente instruído. “O

autor pressupõe um modelo de leitor: atento, inteligente, informado, curioso, espirituoso e bem-humorado e possuidor de um *background* literário vasto” (FERNANDEZ 2010, p. 31).

Em *Um crime delicado*, o narrador, ao descrever uma carta que enviara a Inês, abre parênteses para se dirigir ao leitor. Martins prevê sua reação, da seguinte maneira: “(Aqui o leitor perceberá que, movido pelo tal arrebatamento, exagerei um pouco, não apenas quanto a figura de linguagem, mas em relação à própria quantidade de sangue, só que, ao final, terá prevalecido para quase todo escrito)” (SANT’ANNA, 1997, p. 110). Esse modelo de leitor, portanto, não poderá valorar uma literatura apenas pela suposta propriedade de representar a vida conforme pode-se pressupor, nem por uma suposta fidelidade ou compromisso com o “real”, mas como sua capacidade de superar essas expectativas, elevando-se a uma coragem de abalar certas convicções.

Nos tornamos leitores literariamente iletrados, não importa se também professores consagrados, se julgarmos a ficção exclusiva ou prioritariamente pela lente do realismo – até porque isso não deixa de ser uma maneira disfarçada de confundir a ficção e vida, portanto de nos confundirmos com Dom Quixote, quando ele corta as cabeças das marionetes de Mestre Pedro, no romance de Miguel de Cervantes, ou rasga a tela do cinema com sua espada, no filme de Orson Welles (BERNARDO, 2010, p. 122).

Logo, ao assumir a narrativa metaficcional como um projeto pós-modernista, o escritor sela um pacto com o leitor para juntos fazer do anti-ilusionismo uma reação a um tipo de representação tradicional que delineou uma ilusão artística. “Em vez das convenções de real, das noções de verdade e de objetividade, percebemos uma denúncia de que tudo é ficção, jogo, construção que, no máximo, obtém um efeito de real” (PEREIRA, 2010, p. 50). O que está em debate é crença nos discursos cristalizados e convencionais.

No romance contemporâneo, temporalmente, não há compromisso com a linearidade e, como tudo se dá no simulacro, há uma rápida transmutação dos espaços. Se o espaço e o tempo não podem ser facilmente precisados, o sujeito do texto também se encontra desreferencializado e é mesmo posto de lado. Sem identidades fixas, sem espaços ou tempos determinados, a história se deixa conduzir infinitamente, sem um final preciso, uma verdade, como se se deixasse ao devir.

Diante disso, Baudrillard (1991) explica que, nessa representação, “a simulação caracteriza-se por uma precessão de modelos, de todos os modelos sobre o mínimo facto – os modelos já existem antes, a sua circulação, orbital como a da bomba, constitui o verdadeiro campo magnético do acontecimento” (BAUDRILLARD, 1991, p. 26). Logo, vemos as personagens, as histórias nucleares, tudo deslizar e se dobrar sobre si mesmo, numa circularidade ininterrupta que, assim como a morte ou a não finalização de uma peça, impedem um ponto de

chegada. Os fatos já não têm trajetória própria, eles surgem na convergência dos modelos, um único fato pode se compor por todos os modelos ao mesmo tempo. Com isso, estende-se uma via de mão-dupla entre vida e imaginário, de modo que uma constitui e é constituída pela outra, fazendo do leitor um coautor, uma vez que algumas tramas ficam, aparentemente, em aberto, deixando na mão do leitor a função de concluí-las.

3.2 O romance ensaístico: a crítica de si

“É preciso esclarecer [...]” (SANT’ANNA, 1997, p. 9) ... À primeira vista, a afirmação que abre o texto de *Um crime delicado* é, por certo, uma alegação prévia do narrador, Antônio Martins, de se eximir de qualquer julgamento antecipado e peremptório que o leitor possa incorrer para condenar a atração física imediata que ele sentira por Inês. Mesmo não conseguindo visualizá-la de corpo inteiro, ele descreve – tanto a moça, quanto a atmosfera da ocasião – com uma certa lascívia, aquele que seria o momento que a viu pela primeira vez “[...] sentada à mesa de um Café [...]” (SANT’ANNA, 1997, p. 9), tecendo comentários, inclusive, sobre os “seios pouco salientes” (SANT’ANNA, 1997, p. 9) da moça, a qual, mais tarde, o acusaria de um crime.

O início da narrativa é marcado por hesitações e, por variadas vezes, ele prossegue na defensiva de possíveis julgamentos apressados quando, ora, revela algumas de suas atitudes questionáveis referentes a outras relações com figuras femininas de sua convivência em geral: “[...] devo esclarecer [...]. Antes que me acusem de machismo [...]” (SANT’ANNA, 1997, p. 11). Assim, o fluxo inicial narrativo revela um narrador hesitante em pronunciar certos discursos que, por acaso, podem lhe contradizer, haja vista que seu relato, pelo menos a princípio, demonstra ser de defesa da acusação de um crime de abuso contra Inês. Entretanto, além de prevenir o leitor e parecer induzi-lo a concluir que esse “esclarecimento”, que ele precisa fazer antes, seja apenas em relação ao seu testemunho, também, ao leitor, cabe a possibilidade de a construção enunciativa do romance fragmentado ser uma evidente tentativa de reflexão crítica e subjetiva, sobretudo, da produção do romance.

O narrador escolhe e organiza deliberadamente as palavras para discorrer em sua escrita. Constata-se, com efeito, que o autor do relato – no caso, Antônio Martins e não Sérgio Sant’Anna, embora este tenha criado aquele – reflete sobre o ato do fazer literário e essa reflexão permeia toda a narrativa. Ou seja, a obra é em certa medida um *ensaio* sobre o próprio fazer romanesco, ao mesmo tempo que se verifica a elaboração de uma *autobiografia* de um evento da vida de Martins.

Entretanto, o romance *Um crime delicado* é escrito por Sérgio Sant’Anna. Assim, ao promover essa (des)construção do romance, Sant’Anna – agora, como o escritor “legítimo” – constitui sua obra por meio de um hibridismo de gêneros discursivos. Pois, observa-se o uso produtivo da linguagem como forma de construir e organizar enunciados cheios de camadas e veredas, as quais o leitor tem a responsabilidade de decifrar e escolher quais caminhos interpretativos são viáveis. Tudo isso operado por meio de um emaranhado jogo romanesco, ficcional e, sobretudo, de linguagem.

Considerando as contribuições de Bakhtin (1997) acerca da acepção de gêneros, inerentemente como parte de todas as esferas da atividade humana, visualiza-se, no entanto, que o relativo hibridismo da obra é observado por haver uma imbricação de gêneros discursivos que se fundem: o romance, a autobiografia e o ensaio; assim, para formar um “todo do enunciado” na esfera da comunicação literária.

A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua — recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais —, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolavelmente no *todo* do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*. (BAKHTIN, 1997, p. 279).

A abordagem a qual o teórico russo faz sobre o gênero discursivo, no que tange – especialmente e a exemplo – o romance, trata essa categoria como parte de tipos de enunciados produzidos de maneiras mais elaboradas e bem desenvolvidas, pois ele considera uma diferença essencial existente entre os gêneros que se distinguem entre “*primários* (simples)” e “*secundários* (complexo)”. “Os gêneros secundários do discurso – o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico etc. – aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita [...]” (BAKHTIN, 1997, p. 281).

Além disso, os gêneros *secundários* têm uma propriedade de uso elaborado da língua por um estilo, o qual, o modo de construção passa por escolhas muito bem pensadas e não espontâneas de composição. Principalmente, os textos pertencentes ao campo da literatura, por tratarem-se de escolhas de usos da “linguagem culta” (ou de “prestígio”) da língua. Bakhtin (1997) explica que essas escolhas não são espontâneas, diferentemente dos gêneros *primários* que incluem as formas de uso cotidiano – por exemplo: carta, bilhete, textos orais em geral etc.

–, porque a “coerção genérica”, ou seja, os padrões pré-estabelecidos agem sobre o gênero em uso. Além disso, “[...] vemos a obra de arte como a fusão do subjetivo com o objetivo, do singular com o universal, da vontade com a coerção, da forma com o conteúdo” (BAKHTIN, 1997, p. 06). No caso da obra analisada, a forma romanesca se apresenta abalada. E isso, de certa forma, causa estranheza se comparado com forma tradicional do romance do passado. No que tange as considerações da crítica literária, Perrone-Moisés (2016) aponta sobre o modo como são discutidos o gênero romance e sua produção de sentidos do século XX:

Lukács compara o romance com a epopeia, à qual ele deu prosseguimento. Na epopeia, a totalidade da vida é percebida como anterior e essencial; no romance, essa totalidade tem que ser construída pela forma, numa mediação problemática que visa a restabelecer a essência perdida. Diz ele: “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva do mundo não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim por intenção a totalidade” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 8).

Portanto, a concepção sobre o romance atual encontra-se problemática, especialmente no campo da produção pós-modernista. Como representante dessa produção, a obra em questão não foge à essa especificidade. O “autor” narrador, em *Um crime delicado*, coloca em perspectiva o sentido e a constituição do gênero ao refletir e fragmentar, tanto sua constituição quanto sua linguagem e a construção de sentido.

Da mesma maneira, Martins, ao declarar-se como um crítico, ironiza o seu próprio relato: “Sou *crítico*. Tal declaração, mesmo diante da gravidade de certos fatos aqui narrados, me faz rir por toda as conotações da palavra” (SANT’ANNA, 1997, p. 17). A palavra é muito importante para ele, pois, Martins opera seu fazer literário muito consciente das escolhas paradigmáticas a fim de produzir os sentidos do romance.

A narrativa se utiliza do romance para também analisar e refletir sobre o próprio romance ao passo que sua autobiografia também está textualmente em desenvolvimento. Dessa forma, o leitor é conduzido a perceber os processos da escrita literária. Sant’Anna coloca o leitor dentro de seu laboratório de experimentação artística para debater o que é literatura, quais os limites da arte e a como se manipula uma linguagem.

Escrever. 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, apesar de ter havido, a princípio, uma certa ordem, reproduzível em diálogos quase banais, como se verá adiante” (SANT’ANNA, 1997, p. 23).

A evidência das suas subjetividades e opiniões sobre o ato de escrever está em camadas textuais, as quais o narrador exerce um trabalho ensaístico e mantém-se consciente de que sua literatura não visa representar a totalidade do sentido da vida, nem reproduzir uma realidade

fidedigna dos fatos, mesmo porque a “a representação de uma coisa, não é a própria coisa” (BERNARDO, 2010, p. 91), ou seja, não é possível representar o real como os antigos realistas acreditavam, mas sim, cria-lo por meio do uso produtivo da linguagem. Antônio Martins admite e manifesta isso de forma consciente em sua escrita:

“[...] é preciso organizar esse fluxo, como o tenho feito, para que eu próprio possa segui-lo, dominá-lo ao menos nestas páginas, estas frases que se encandeiam, como se elas, sim, criassem a verdadeira realidade. Uma realidade em que voltava a destacar-se – destacar-se também agora, enquanto escrevo [...]” (SANT’ANNA, 1991, p. 29-30).

O narrador mantém-se consciente que seu relato não pode reproduzir os fatos, os quais, por meio da literatura, ele tenta ordenar, visto que as circunstâncias de seu envolvimento com Inês são turvas em sua memória. Logo, ele tenta dominar a linguagem pois, como crítico profissional de teatro e, como tal, por sua personalidade adquirida ao longo da carreira, isso lhe confere um status de alguém muito instruído a produzir os efeitos necessários que se quer, por meio dos enunciados, para desenvolver a sua obra artística. Bakhtin (1997) explica a importância da compreensão dos enunciados para os sentidos da comunicação.

O estudo da natureza do enunciado e dos gêneros do discurso tem uma importância fundamental para superar as noções simplificadas acerca da vida verbal, a que chamam o “fluxo verbal”, a comunicação etc., noções estas que ainda persistem em nossa ciência da linguagem. Irei mais longe: o estudo do enunciado, em sua qualidade de unidade real da comunicação verbal, também deve permitir compreender melhor a natureza das unidades da língua (da língua como sistema): as palavras e as orações (BAKHTIN, 1997, p. 283).

A análise reflexiva sobre o uso da linguagem aparece, inclusive, quando Martins transcreve um bilhete escrito por Inês e no qual ela o convida para “Os divergentes”, onde ele poderia apreciar como crítico a exposição a qual ela afirma – no bilhete – estar “intimamente envolvida” (SANT’ANNA, 1997, p. 48). Martins então analisa o texto escrito por Inês assim: “[...] nos espaços do não-dito, em sua escrita; em sua pontuação, sua margem de ambiguidade, alimentava eu a desconfiança de que Inês rira sarcasticamente ao enfatizar, com um ponto de exclamação, também a palavra crítico” (SANT’ANNA, 1991, p. 49).

As veredas interpretativas que o narrador abre apontam para possíveis conjecturas sobre os traços de sua própria personalidade. Toda essa amálgama reflexiva fica sob observação do leitor, pois reflete o narrador e o que ele faz em seu ato de escrita, bem como sobre o modo como ele conduz a narrativa de sua autobiografia. Segundo Bakhtin (1997, p. 283), “a variedade dos gêneros do discurso pode revelar a variedade dos estratos e dos aspectos da personalidade individual, e o estilo individual pode relacionar-se de diferentes maneiras com a língua comum”.

A presença da personagem romancista cujo processo de contar a história chama a atenção do leitor para também “plantar” neste a semente da desconfiança sobre a veracidade da sua história. Dessa forma, o escritor “destrói” aquilo que Watt (2010) descreveu como aspecto de habilidade de manejar as convenções que, anteriormente, definiu o romance, o realismo formal. Para ele, essa definição do passado sobre o romance prejudica a literatura porque, “[...] já que o romancista tem por função primordial dar a impressão de fidelidade à experiência humana, a obediência a convenções formais preestabelecidas só pode colocar em risco o seu sucesso” (WATT, 2010, p. 13). Nesse sentido, se o leitor contemporâneo espera encontrar num relato a verdade, ele se frustrará, pois o pós-Modernismo descortinou, segundo Fernandez (2010, p.29), um sinal de crise, a qual o sujeito encontra-se desreferencializado.

Assim, os romancistas e os críticos perceberam que os pressupostos do romance baseado no modelo narrativo do passado, ou seja, da visão realista de mundo, não é mais – e provavelmente nunca foi – viável. Ao leitor, cabe os jogos ficcionais do romance, os quais, implícita e explicitamente, força-o a tomar sua responsabilidade na cooperação de construção de sentidos, ou seja, juntamente com o romance e seu universo, o leitor deverá criar com o narrador uma nova realidade, por meio dos referentes fictícios.

Dessa forma, quando, em *Um crime delicado*, o narrador reflete sobre a mensagem do bilhete deixado por Inês, ele também explicita a evidência da afirmação acima.

Bem, ali estava eu a decifrar os subentendidos possíveis nos espaços, 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 seres 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 numa peça teatral a que não se deu a devida ordem, aliás inexistente na realidade (SANT’ANNA, 1991, p. 50).

O narrador-escritor está o tempo todo alertando ao seu leitor que o relato em desenvolvimento, não passa de uma ficção, embora, ele faça parecer o contrário, ao utilizar a forma de uma autobiografia. Além disso, o trabalho de Sant’Anna parece tão produtivo que não deixa margem para, nem mesmo um leitor incauto, pensar que o relato se trata de algo inspirado na biografia dele, tampouco uma autoficção. Parece muito claro que Martins é um personagem fictício, mas o enigma do “crime delicado” instiga a investigação, pois, mesmo no âmbito da ficção, leva o leitor a refletir e tentar desvendar se aconteceu ou não.

No entanto, a escrita do romance impele seu leitor a, também, exercer a crítica do romance, forçando-o pensar sobre todos os impasses da narrativa e seus efeitos, fazendo o enigma do crime ficar em segundo plano. Bernardo (2010, p. 12-13) acrescenta que “quando a

linguagem se quer propositalmente enigmática, como a da ficção, o enigma se dobra e se redobra sobre si mesmo”. Entre as digressões críticas e as suspensões do relato, Martins reflete e conversa com seu leitor como, quando no cinema, o personagem/ator para, olha para a câmera e fala com o espectador. Em sua narrativa, Martins diz para o leitor que não deseja perdê-lo para o tédio com suas divagações (SANT’ANNA, 1991, p. 83).

O narrador suspende o relato, então, insere-se a reflexão, ou melhor, a autorreflexão que é operada pela metaficção, a qual, conforme Bernardo (2010, p. 43), é “uma característica sofisticada da literatura contemporânea”. Esse fenômeno estético pode ser conferido nas artes desde a antiguidade clássica, mas, no fenômeno cultural pós-modernista, essa característica tem se apresentado como “um projeto” (Hutcheon, 1984) estético, especialmente, na literatura. Sobre essa proposição, este trabalho abordará melhor mais adiante.

Por ora, salienta-se que por meio da metaficção os escritores têm produzido obra que tratam sobre seus efeitos produtores nas formas, conteúdos, temática, estética etc., inclusive, sobre o papel da literatura. Dessa forma, a metaficção tem se mostrado produtiva, no sentido de se fazer como um meio pelo qual os autores pós-modernista promovam uma renovação do romance.

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade (WATT, 2010, p. 13).

As considerações de Watt (2010) são concernentes às contribuições de Descartes para a concepção moderna sobre a busca da verdade e sua representação realista. A inovação do romance depende do autor em manejar as convenções formais de modo a romper com a tradição. Certamente, é nesse ponto que os autores contemporâneos se assemelham com seus antecessores modernistas.

No entanto, o que se vê, por meio da obra de Sant’Anna, é que os pós-modernistas ultrapassam a questão da representação como cópia fidedigna da realidade, dando um salto experimental sobre os limites da literatura, colocando em debate a linguagem, a própria arte e o seu fazer artístico. Tudo isso centrado no trabalho consciente do escritor, este conhecedor de seu papel no conturbado processo pós-moderno.

3.3 Autorreflexão metaficcional: a literatura voltada para si

Um homem, com um terno escuro, está de costas para quem o vê e diante de um espelho emoldurado. Abaixo do objeto pendurado, há uma mesa estreita, alva, grudada à parede e, sobre ela, um livro à direita do homem. Uma luz incide sobre o lado esquerdo do sujeito que está parado e a luz ilumina o ambiente... Esta descrição se trata de uma pintura do belga René Magritte (1898-1967). O quadro descrito chama-se *A reprodução interdita* (Figura 1), obra surrealista datada de 1937.

Figura 1 - *A reprodução interdita*



Fonte: ARTES CLÁSSICAS, histórias e curiosidade das artes. 22 jun. 2016. 1 ilustração. Disponível em: <<https://obraseartesblog.wordpress.com/2016/06/22/la-reproduction-interdite/>>. Acesso em: 8 dez. 2022.

À primeira vista, o quadro poderia tratar-se de uma pintura convencional, não fosse o fato curioso de o espelho não reproduzir o anverso da imagem do homem, mas sim, duplicá-lo na mesma perspectiva de quem olha para a cena do quadro: em vez de o espectador ver a face do homem refletida, o espelho apresenta a silhueta dele de costas. Entretanto, todo o resto do cenário é espelhado devidamente em plano comum. A imagem do homem, no entanto, não obedece à lógica e ele se mantém anônimo, confundindo quem o observa.

A obra de Magritte é um paralelo para se pensar sobre a arte, em específico a literatura pós-modernista, pois, esta deu sinais nas últimas décadas de estar cada vez mais interessada em

si mesma, em debater seus próprios processos, tomando o mundo a sua volta para lhe engrandecer.

Diferentemente dos românticos e dos modernistas, que buscavam na literatura um papel que pudesse ser um formador de identidade nacional, a literatura contemporânea busca a sua própria afirmação, ocasionalmente, desestabilizando, ou até mesmo, implodindo suas próprias estruturas, mas constantemente voltada para si.

Se, antes, as ideias de uma classe dominante (ou hegemônica) formavam a ideologia da sociedade burguesa, os países capitalistas avançados são, em nossos dias, o reino da heterogeneidade estilística e discursiva sem norma. Senhores incógnitos continuam a reajustar as estratégias econômicas que limitam nossas vidas, mas não precisam (ou não conseguem) mais impor sua fala; e a pós-alfabetização, característica do mundo do capitalismo tardio, reflete não só a ausência de qualquer grande projeto coletivo, mas também a inviabilidade das antigas línguas nacionais (JAMESON, 1997, p. 44).

Nessa perspectiva pós-modernista, a metaficção opera como um artefato causador da implosão de convenções culturais e normas inerentes da construção do romance, bem como, um meio da literatura autoconsciente e autorreflexiva tencionar o debate sobre a sua natureza de representação e dos seus processos ficcionais.

Gass (2000) explica que a metaficção é uma ficção criadora de mais ficções. Desse modo, a metaficção pode suspender a narrativa e adentrar noutras narrativas, e noutras camadas de textos que se desdobram para dentro do romance, transformando os elementos ficcionais numa espiral descendente.

Diante dessa propriedade de multiplicação da metaficção, faz-se pertinente mencionar uma análise que Bernardo (2010) realizou do conto “*Continuidad de los parques*” de Julio Cortázar, no qual, o escritor argentino elabora um início de uma narrativa *in media res*, ou seja, no meio da história, onde o clímax já está instaurado. No conto, um personagem está lendo um romance e, nesse sentido, Cortázar coloca o leitor do conto para ler uma história de um personagem leitor de uma outra história. Sobre essa duplicação de leitores em dois ou mais, Bernardo (2010, p. 31) observa que:

A circunstância de nos encontrarmos lendo uma pessoa que também está lendo é perturbadora: parece que somos indiscretos; parece que nosso queixo repousa no ombro de alguém para lermos o que este alguém está lendo. Emerge a sensação desagradável de que outrem também possa ler o que estamos lendo, ou seja, de que outrem possa estar com o seu próprio queixo pousado no nosso ombro.

O mesmo acontece quando o espectador se põe em frente ao quadro de Magritte, o espectador observa uma pintura a qual um homem está de costas, olhando-se no espelho, porém, o que homem e o espectador veem refletidos são as costas do mesmo homem que está parado em frente ao espelho. Consequentemente, o espectador também se sente duplicado.

Esse efeito também acontece em *Um crime delicado*. Na obra de Sant'Anna, a narrativa metaficcional joga o leitor numa espiral, na qual a ficção se multiplica sobre elementos tais como: o autor, a narrativa e o gênero discursivo.

Sant'Anna, como o escritor do romance, cria um personagem que escreve uma autobiografia; Martins, o narrador protagonista, por sua vez, ora reflete sobre a sua produção literária, fazendo um ensaio sobre sua escrita, ora outra, suspende a narrativa principal para repercutir outras histórias e textos, como quando narra sua ida ao teatro para assistir “*Folhas de outono*” (SANT'ANNA, 1997, p. 19).

Martins narra a peça que sobre a qual exerce também seu trabalho de crítico de teatro, fazendo comentários e avaliando o espetáculo; noutro momento, discorre sobre uma montagem de outra peça; agora, “*Vestido de noiva*”, de Nelson Rodrigues (SANT'ANNA, 1997, p 66), que ele vai ao teatro assistir a fim de encontrar a personagem Maria Luísa, atriz que faz o papel de Lucia na peça.

Também, há uma referência a uma pintura do personagem Vitório Brancatti, artista plástico que produziu o quadro “*A modelo*”, que retrata Inês (SANT'ANNA, 1997, p 55). Além disso, o narrador abre espaço para uma transcrição de um bilhete de Inês escrito num papel cor-de-rosa (SANT'ANNA, 1997, p 47-48).

A metaficção, portanto, multiplica também o gênero discursivo, mais uma vez. Destarte, ao fim e ao cabo, a obra de Sant'Anna é permeada pela metaficção em diferentes níveis. Esse jogo da ficção, Bernardo (2010) compara à maneira de brincar com as “matrioshkas”, também conhecidas como “babushkas” que se encaixam umas dentro das outras.

A inclusão espetacular das bonecas lembra o efeito obtido com dois espelhos que se põem frente a frente: os dois espelhos reproduzem ao infinito determinada imagem, cada reprodução se apresentando como menor do que aquela que contém até o ponto em que se não consegue distinguir as reproduções (BERNARDO, 2010, p. 32-33).

A comparação de Bernardo (2010) do jogo da metaficção com as bonecas e os espelhos contribui para pensar o que Hutcheon (1984) chama de “metaficção narcisista”. Segundo ela, na literatura do século XX é observado um processo de desenvolvimento da introspecção, da autorreferência e da autoconsciência. No entanto, essa manifestação não é uma oposição cerrada aos fenômenos estéticos do passado, nem caracteriza, necessariamente, um rompimento total com o romance do século XIX. Isto é, o que acontece na literatura pós-modernista não é uma total negação dos processos anteriores, mas uma ressignificação, à medida que a literatura se volta para si mesma – como na comparação que Bernardo (2010) faz sobre os dois espelhos, um de frente para o outro. Ao se “enxergar num espelho”, a literatura desenvolve novas formas de

representação. Ao passo que, gradativamente, se desliga de normas hegemônicas. A questão do realismo, por exemplo, suas convenções são sempre interpeladas, mas não, dissipadas.

Grande parte dos movimentos de vanguarda se distanciou inicialmente do realismo histórico de tal modo que sua memória funcionou sempre como uma espécie de “outro” recalcado um inconsciente abafado contra o qual toda experimentação se media. Ao longo do século XX, o realismo fez seu retorno sob diferentes formas – surrealismo, realismo fantástico, realismo regional, realismo mágico, *new-realism*, e hiper-realismo, para citar apenas alguns –, definidas, principalmente, pela diferença que estabeleciam com o realismo histórico do século XIX. O desprezo insistente pelo realismo, em sua versão clássica no parnaso das artes e da literatura, ajudou a fazer dele um estigma que se popularizou no Brasil sob apelido de “naturalismo” e que, ultimamente, tem sido aplicado novamente contra alguns dos escritores surgidos no fim do século passado [...] (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 53).

Essa recusa pelo realismo clássico, no entanto, se deve tanto à condição introspectiva da literatura contemporânea de olhar para si mesma, quanto ao seu estado autoconsciente, em que a linguagem e a ficção são reconhecidas como representacionais. Assim, o jogo metaficcional se apresenta como o fenômeno que torna isso explícito, ao estabelecer uma narrativa que se dobra para dentro de si. Desse modo, “enquanto lê, o leitor vive num mundo que é forçado a reconhecer como ficcional” (REICHMANN, 2013, p. 3). O jogo da metaficção autorreflexiva transforma o romance pós-moderno numa “matrioshka” (ou “babushka”), em que o leitor é convidado a brincar de desmontar e remontar suas peças sobrepostas.

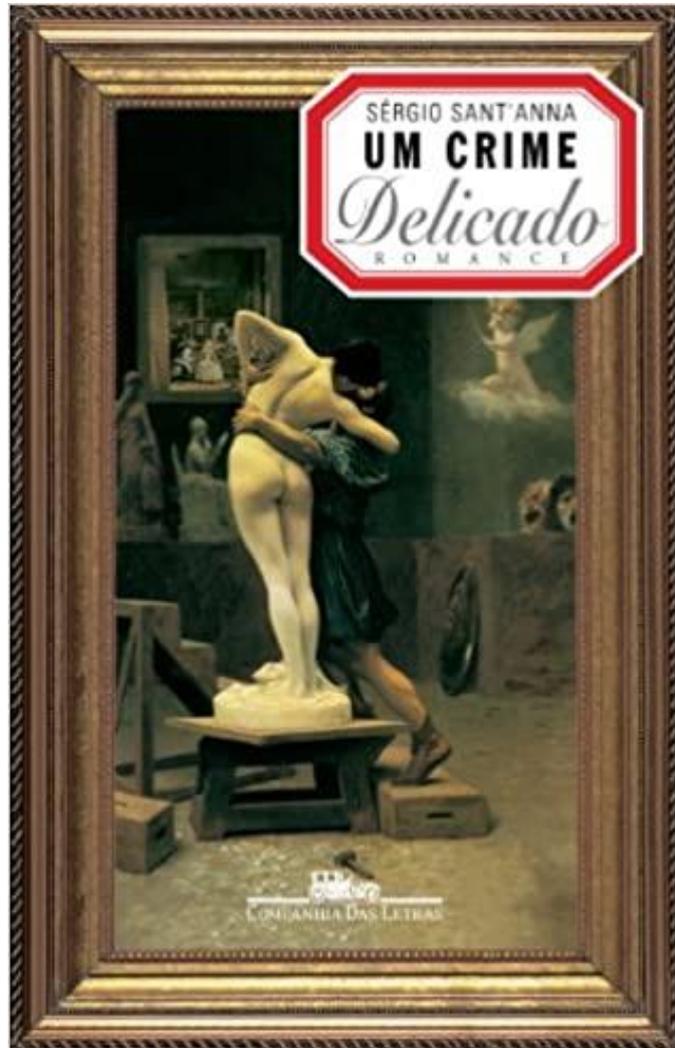
Ao considerar esse projeto explícito, faz-se pertinente observar a avaliação de Schøllhammer (2009, p. 53), que pondera que os autores contemporâneos manifestam uma vontade de retratar a realidade atual longe de um realismo tradicional ou ingênuo, mas sim, “[...] os ‘novos realistas’ querem provocar efeitos de realidade por outros meios”. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 54). Desse modo, a produção pós-modernista, marcada por conflitos e contradições, encontra, na metaficção, uma forma de concretizar suas tensões, desconstruindo modelos convencionais.

Mais do que ambígua, a arte pós-moderna é duplicada e contraditória. Existe um repensar da tendência modernista de se distanciar da representação [...], repensar realizado por meio da inserção material e da posterior subversão dessa representação. Assim como na literatura, tem havido nas artes visuais um repensar da relação o signo-referente em face da compreensão dos limites da separação entre a auto reflexividade e a prática social [...] (HUTCHEON, 1991, p. 158).

Além disso, a obra de Sant’Anna tem um vínculo muito intenso com as artes plásticas. Esse vínculo, logo inicialmente, fica evidente pela proposta da capa do livro. Esta é composta da seguinte maneira: à frente, vê-se uma imagem de um quadro, que é uma representação de “Pigmaleão e Galatéia” (Figura 2). Nesta cena, há, entre outras coisas, uma outra pintura, ou seja, um quadro dentro do quadro, que retrata a imagem que se pode conferir no verso da capa.

Ao virar o livro, vê-se o quadro que estava dentro da cena da frente, “As Meninas” de Velázquez (Figura 3), que por sua vez, também, tem, em sua cena, um quadro. Este é o quadro que compõe o anverso da capa do livro.

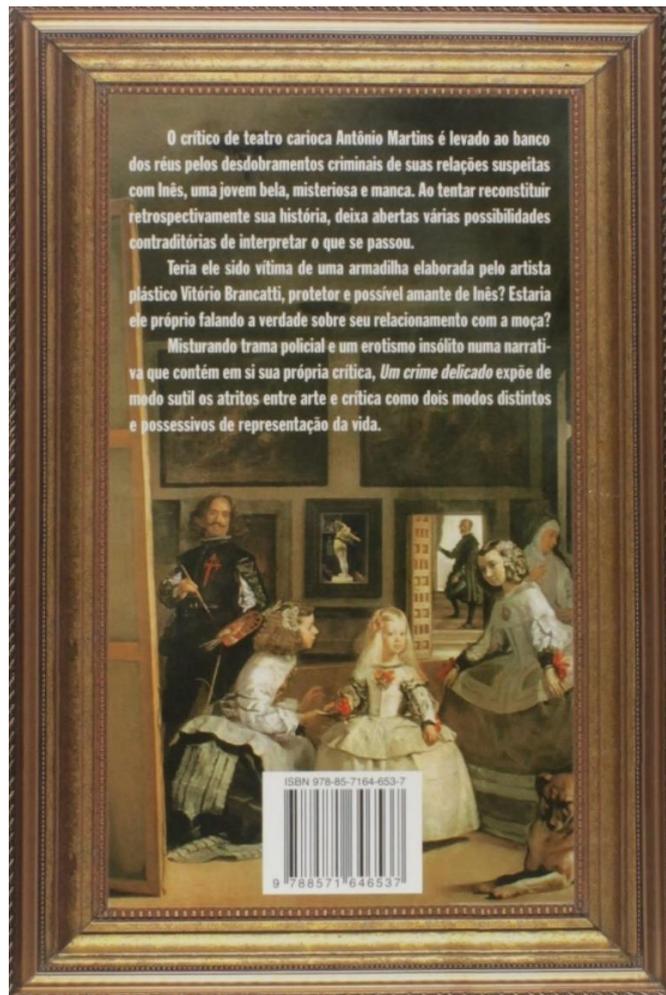
Figura 2 – Anverso da capa de *Um crime delicado*



Fonte: Sant'Anna, 1997.

O mito de Pigmalião e Galatéia pode simbolizar a paixão que Martins sente por Inês. E pode levar à indagação: até que ponto essa moça é real ou fruto da imaginação dele? E, em que tanto ele a idealizou como um ser amado, que quanto mais desejado e perseguido, acabou se tornando personificado em sua narrativa, ao ponto que conseguiu, por fim, que ganhasse vida? Inês, portanto, seria um simulacro na narrativa, assim, mais um efeito da metaficção. Esta que expõe várias camadas na narrativa de Martins, tal como se vê várias camadas, também, na obra de Velázquez (Figura 3), que compõe o verso da capa do livro. Ou seja, vários detalhes que transmitem efeitos e sentidos.

Figura 3 – Verso da capa de *Um crime delicado*



Fonte: Sant'Anna, 1997.

Posteriormente, quando o leitor começa a ler o livro, mais uma vez o vínculo com as artes plásticas é evidenciado no momento em que aparece o personagem Vitório Brancatti. Nessa relação entre Brancatti e Martins também há uma possível manipulação narrativa, na qual Martins, o narrador, acredita ser um personagem da pintura de Brancatti.

Nesse sentido, em *Um crime delicado*, a metaficção brinca com todos os limites e elementos do romance. Martins reflete que: “[...] nesta obra, sou tanto autor quanto mero ator, tendo em vista a presença nos bastidores de Vitório Brancatti e outros personagens que sinto como diretores dentro e fora de mim” (SANT’ANNA, 1997, p. 106). Logo, tanto a menção aqui da obra de Magritte quanto o vínculo de Sant’Anna com as artes plásticas, resvalando em sua obra, fazem um paralelo deveras pertinente, porque em todas essas materialidades, a metaficção se faz presente e todos os elementos são afetados e relativizados por ela. A narrativa em *Um crime delicado* apesar de ser um relato no qual, inicialmente, Antônio Martins monta uma tentativa de autodefesa contra a acusação de um crime, ela é, na verdade, a apresentação e a

reflexão da criação artística, ao incluir em sua história outras histórias em paralelo, a quebra da ilusão da realidade e a manipulação da linguagem.

Hutcheon (1984) considera que a “metaficção narcisista” repercute na ficção uma narrativa que inclui comentários sobre si mesma e sobre a sua própria identidade, inclusive, sobre seu aspecto linguístico. Assim, a ficção tem como modelo sua autorreferencia e sua autorrepresentação. Dessa forma, a metaficção se estabelece sobre o seu processo de produção. Também, Hutcheon (1984 apud REICHMANN, 2013, p. 2) observa que o fazer literário do século XX se caracteriza pela mimese do processo, haja vista que nos romances dessa produção a narrativa metaficcional desnuda de forma explícita os processos ficcionais.

Nesse sentido, as narrativas tradicionais, isto é, aquelas que acreditavam criar, por meio da representação literária, uma realidade, são vistas como produtoras, efetivamente, de “realidades” ilusionistas. Os realistas do século XIX, por extensão, forjavam em seus romances uma “realidade” incapaz de representar o todo real.

O realista se considera por definição superior, se apenas ele percebe a realidade como ela é, ou seja, se apenas ele é a única parte capaz de perceber o todo. Mas não posso acompanhar os realistas, uma vez que nunca consigo ver, por exemplo, uma maçã inteira. Se olho a parte da frente, não enxergo a parte de trás; se olho a parte de fora, não enxergo a parte de dentro. O realista decerto ri da minha incapacidade e sugere, magnânimo, que eu analise metódica e cientificamente a maçã, isto é, que a corte em múltiplas fatias de modo a tê-la à minha frente por todos os ângulos.

Sim, mas, feito isso: cadê a maçã? O processo metódico de observação analítica simplesmente destrói o objeto que pretende descrever, mostrando-se igualmente incapaz de descrevê-lo enquanto ele ainda o é, ou seja, enquanto a maçã ainda é uma maçã (BERNARDO, 2010, p. 138-139).

A metaficção, portanto, escancara essa incapacidade de o romance descrever a realidade. Por ser anti-ilusionista e voltar para si a sua reflexão, assim, ela torna visível o processo de construção da ficção na qualidade de ficção. Hutcheon (1984) observa que o “narcisismo” é uma condição original do romance enquanto gênero. Vale ressaltar que o termo “narcisista” não tem um cunho negativo nas postulações de Hutcheon, diz respeito exclusivamente ao texto metaficcional, o qual ela o “caracteriza como introvertido, introspectivo e autoconsciente” (REICHMANN, 2013, p. 2).

Dessa forma, a metaficção pós-modernista desperta o interesse pelo texto expressar as transformações sociais e colocar o leitor como um agente ativo na narrativa, pois ele enquanto lê, vive em um mundo que é forçado a reconhecer como ficcional ao mesmo tempo que o texto também solicita que ele participe intelectual, imaginativa e afetivamente como coautor da criação literária.

Hutcheon (1984 apud REICHMANN, 2013, p. 2) “acredita que a ligação entre a vida e a arte foi refeita em outro nível – no processo imaginário do contar a história, e não no produto, na história contada – e o novo papel exercido pelo leitor é o veículo dessa mudança”. Nesse sentido, Bernardo (2010) também acrescenta que:

Sabemos que a metaficção é uma ficção que explica sua condição de ficção, quebrando o contrato de ilusão entre o autor e o leitor, ou entre o diretor e o espectador. A metaficção se define bem como uma ficção que não esconde o que o é, obrigando o espectador, no caso, a manter a consciência clara de ver um relato ficcional e não um relato “verdadeiro”.

[...] Assim que procuram retratar a realidade, mostram o que chamamos de realidade não pode ser outra coisa senão o seu retrato ou seu espelho, como se demonstrassem que a realidade é sempre virtual, sempre simulacro (BERNARDO, 2010, p. 181).

Desse modo, Hutcheon (1984) também avalia que o papel do leitor é paradoxal, bem como o texto, pois ambos são introspectivamente autorreflexivos no envolvimento com a interioridade do texto como na exterioridade dele. Além disso, o escritor de metaficção pós-modernista também enfrenta o dilema de representar o mundo, no entanto, ele reconhece que o mundo, tal como ele é, não pode ser representado. A ficção só é capaz de representar os discursos do mundo real. Pois, conforme Bernardo (2010, p. 243), “não é que tudo seja ficção [...], mas sim que todo discurso seja ficcional”.

É por meio da metaficção que o romance se torna um gênero híbrido, pois ao incluir a crítica na narrativa, o romance se funde ao ensaio. O discurso do romance passa a questionar o seu status de ficção e a debater, teoricamente, a forma como ele é concebido. Nesse sentido, a ficção, portanto, por meio da linguagem metaficcional, dialoga com outros discursos e revela as estruturas de todos eles.

Ao irromper com seu sentido e com a sua expressão através do meio de expressões de acentos estrangeiros, harmonizando-se e dissociando-se com ele em diversos aspectos, o discurso pode dar forma a sua imagem e ao seu tom estilístico neste processo dialógico.

Tal é a *imagem artisticamente prosaica romanesca* e, em particular, a imagem da prosa *romanesca*. A intenção direta e espontânea do discurso na atmosfera do romance apresenta-se inadmissivelmente ingênua e, em essência, impossível, pois sua própria ingenuidade, nas condições do romance autêntico, inevitavelmente adquire um caráter polêmico e interno, por conseguinte, também dialogizado (por exemplo, nos sentimentalistas, em Chateaubriand, em Tolstói). Tal imagem dialogizante pode ter lugar (na verdade, sem dar o tom) em todos os gêneros poéticos, até mesmo na poesia lírica. Mas tal imagem só pode se desenvolver, tornar-se complexa e profunda e atingir ao mesmo tempo a perfeição artística apenas nas condições do gênero romanesco (BAKHTIN, 2002, p. 87).

Bakhtin (2002) reconhece o fenômeno discursivo nas condições concretas do texto, o qual exerce uma inter-relação e interação de um sujeito, no caso um autor, e seu destinatário,

assim sendo, um leitor. Desse modo, fica evidente a importância das relações enunciativas para a concepção e interpretação do texto. O pensador russo acrescenta que:

A orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem (em todos os graus e de diversas maneiras) criou novas e substanciais possibilidades literárias para o discurso, deu-lhes a sua peculiar *artisticidade* em prosa que encontra sua expressão mais completa e profunda no romance (BAKHTIN, 2002, p. 85).

Nesse sentido, a linguagem metaficcional encontra no romance um terreno fértil para produzir um efeito transgressor que detona a noção clássica de imitação. Esse efeito, no pós-modernismo, passou a ser considerado pela crítica literária, como mencionado anteriormente, um sinal de crise, tanto do sujeito quanto de representação. Essa consequência desafia a credulidade de imitação da realidade e das ações dos sujeitos. Assim, o romance, na literatura contemporânea, passa a invadir o campo da teoria e da crítica.

Ademais, a metaficção distingue mais claramente a noção de ilusão e desilusão. Convencionalmente, observa-se que a noção desses dois termos, embora denotativamente opostos, tem conotação igualmente negativa no imaginário popular. Por exemplo: quando dizem que um sujeito está “iludido”, querem dizer que ele está enganado ou incapaz de ver a realidade. Ao passo que, se o sujeito está “desiludido”, aparentemente, ele também é percebido em má situação, como um ser decepcionado, desenganado, desencantado, frustrado. Entretanto, se ambos os termos – ilusão e desilusão –, em seus significados originais, são antagônicos, logo, estar desiludido deveria ganhar uma conotação positiva, pois, crer-se-ia então que este sujeito não sofre mais os efeitos de falsas sensações. Poder-se-ia dizer, assim, que ele agora enxerga a realidade tal como ela é verdadeira. Nesse mesmo sentido, Bernardo (2010) reflete que:

Explica-se desse modo o pessimismo intrínseco ao realismo, como aliás reconhecem os próprios manuais didáticos. É fácil identificar esse pessimismo na linguagem cotidiana: quando dizemos para Fulano ser “mais realista”, na verdade queremos lhe mostrar o que há de mau na realidade à volta e nas pessoas que o cercam, certamente com a única exceção da nossa pessoa, aquela que lhe está abrindo os olhos. Esse pessimismo equivale ao que os políticos chamam ora de realismo ora de pragmatismo e que podemos muito bem chamar de cinismo, como já nos lembrou C.S. Lewis. Em contrapartida à maldade circundante, “ser realista” é bom porque apenas o realista pode ver a realidade “como ela é”, supondo-se, portanto, duas coisas – primeiro, a realidade “é” de apenas uma maneira; segundo, apenas o realista enxerga essa maneira; logo, apenas vê a realidade, todos os demais estaríamos redondamente enganados ou iludidos (BERNARDO, 2010, p. 148).

Portanto, estar “desiludido” significa ver os fatos “sem filtros” e sem falsas sensações. A quebra da ilusão que a literatura contemporânea realiza por meio da metaficção é a centelha da, então, crise pós-modernista. Em *Um crime delicado*, o narrador personifica essa crise e pode-se observar uma narrativa conflituosa que ora converge, ora diverge de si mesma. Martins

inicia seu relato tentando se defender das acusações contra ele, mas por diversas vezes suspende sua resolução para deixar na mão do leitor a condução narrativa.

Quando ora pronuncia: - “[...] à medida que eu avançara em minha narrativa – e deduza disso o leitor o que quiser[...]” (SANT’ANNA, 1997, p. 77), ele abre uma fenda na narrativa em que o leitor precisará rejuntar ou fazer dela uma nova narrativa com diversas possibilidades, pois, este deverá ler o não-dito que a narrativa deixa como vestígio. Assim, por meio da metaficção, a literatura contemporânea cria suas diversas camadas de ficções, as ficções se multiplicam em outras narrativas, outras narrativas se desdobram em outro romance e o romance se volta para si.

Contemporaneamente, a escrita metaficcional é tanto uma reação, quanto uma contribuição para uma percepção ainda mais completa de que a realidade ou a história são provisórias; a noção de um mundo de verdades eternas foi substituída pela constatação de que o mundo é uma série de construções, artifícios e estruturas efêmeras (WAUGH, 1984, p. 7 apud CASTANHO-BIRCK, 2013, p. 113).

Dessa forma, o romancista pós-moderno problematiza questões de uma sociedade fragmentada pelas relações de poder e as diversas opressões que separam os indivíduos. Por meio das relações entre a forma ficcional e realidade social, discute-se os fatos da realidade exterior, do mundo e seus sentidos, bem como os processos que envolvem a arte e seus sujeitos.

A arte e a teoria pós-modernistas têm reconhecido de forma autoconsciente seu posicionamento ideológico no mundo, e têm sido estimuladas a fazê-lo, não apenas como reação a essa insultuosa acusação de trivialidade, mas também por aqueles ex-cêntricos, que antes eram silenciados, tanto os de fora (pós-colonial) como os de dentro (mulheres, gays) de nossa cultura ocidental supostamente monolítica. Eles são ex-cêntricos cuja marginalização lhes ensinou que os artistas realmente têm um status político inerente[...] (HUTCHEON, 1991, p. 228).

Ao leitor, cabe ter um certo conhecimento prévio e disposição crítica de colaborar com o autor, pois este não requer conclusões herméticas e rasas das diversas problemáticas apresentadas. O texto literário autoconsciente induz o leitor a controlar, a organizar e interpretar a linguagem narrativa do romance (HUTCHEON, 1984).

O leitor, manufaturando um universo literário num movimento inverso ao do autor, passa a ser tão responsável pela composição quanto este último. Esta quase equivalência entre a leitura e a escrita é uma das características que separa a metaficção pós-moderna de outras obras literárias autoconscientes. A metaficção exige a liberdade do leitor. Em romances anteriores (*Tristram Shandy* e *Tom Jones*, por exemplo), com a tematização e estruturação do papel do leitor, aproximamo-nos da narrativa autoconsciente explícita, mas sem o espelhamento entre o processo da leitura e o da escrita. A posição do leitor era passiva como a de um ouvinte em relação a um solilóquio (a exemplo do leitor ao deparar-se com as obras de Pirandello) (REICHMANN, 2013, p. 4).

Embora não sendo inédita, essa aquiescência da metaficção revela o seu caráter de projeto na literatura contemporânea. O que antes se manifestava como um fenômeno estético verificado pontualmente, no pós-modernismo, indica ser um instrumento conversor de valores literários tradicionais e dos paradigmas convencionais da sociedade.

Assim como a autoconsciência metaficcional não constitui nada de novo (lembremos de *Tristram Shandy*, para não falar em *Dom Quixote*), também essa mistura do ideológico com o auto-reflexivamente literário em termos da "presença do passado" não é, por si só, radicalmente inovadora: vejamos o envolvimento autoconscientemente crítico que as peças históricas de Shakespeare fazem com sua plateia no questionamento da ação e da autoridade sociais, passadas e presentes. Mas a concentração específica desses pontos de interesse na teoria e na prática atuais sugere que aí pode haver algo mais que faça parte de uma poética do pós-modernismo (HUTCHEON, 1991, p. 228).

Essa manifestação da arte aponta para uma tendência a qual, a partir da reflexão exercida pela narrativa, por meio da crítica sobre suas próprias estruturas linguísticas e representacionais, realizada de maneira direta e exposta, serve como artifício contundente de questionar a natureza humana e a constituição do mundo e seus sentidos nos sistemas históricos sociais.

Hutcheon (1991, p. 233) afirma que “hoje se transformou quase num truísmo da crítica pós-moderna a afirmação de que a desconstrução efetuada pela autoconsciência metaficcional é mesmo revolucionária”. Nesse sentido, a literatura ao voltar seu olhar para si mesma torna explícitos seus processos e transformações, renovando a expressão da arte num contexto tão conflituoso e de instabilidades como do pós-modernismo. Mesmo assim, vale ressaltar que, embora, se renove a noção de real, “a metaficção não abandona nem ignora as convenções realistas, simplesmente as explicita textualmente; muito frequentemente, são justamente tais convenções que concedem o controle, a norma, o pano de fundo para que estratégias experimentais possam surgir” (WAUGH, 1984, p. 18 apud CASTANHO-BIRCK, 2013, p. 116). Hutcheon (1991, p. 241) enfatiza ainda que “a natureza inevitavelmente textual e intertextual da literatura e da história não é o mesmo que suprimir o produtor; isso realmente modifica seu status e sua função”. Com efeito, essa diretriz envolve a arte, seus processos e sujeitos, no pós-modernismo e, por conseguinte, na literatura contemporânea.

Na próxima parte deste trabalho, ver-se-á como a obra de Sant’Anna envolve os elementos das artes plásticas, bem como literárias, fazendo de seus constituintes peças de um jogo complexo e arrojado para produzir os diversos efeitos possíveis e interpretações múltiplas do seu romance. Cada parte leva a conjecturas que estão registadas também no não-dito do texto e, por isso, o papel do leitor se torna importante para a contribuição na construção da obra.

4 UM CRIME DELICADO: UM JOGO DE METAFICÇÃO E SIMULACROS

Em *Um crime delicado* (1997), Sérgio Sant'Anna enreda seu leitor numa teia de um drama que envolve o enigma de um crime o qual o narrador-protagonista, Antônio Martins, é acusado, mas que, ao final, é absolvido pela justiça. Apesar disso, o leitor, no fim das contas, não tem a plena certeza da inocência dele, mesmo porque o próprio Martins não consegue concluir uma resolução sobre seu ato com Inês.

O narrador “joga” na mão do leitor todos os elementos possíveis para que este o ajude a juntar os fragmentos de um relato oriundo de uma memória turva sobre os acontecimentos que se encaminharam até as ações que o levaram a ser acusado. A narrativa da situação, em específico, se estabelece por uma “quase-certeza” (SANT'ANNA, 1997, p.23) que ele penetrara a intimidade de Inês, mas, como teria sofrido uma amnésia alcoólica, Martins, então, regride a algumas cenas, citando ocorrências do passado, pessoas e eventos que circundam toda a história, bem como as cenas que sucedem o momento do provável crime.

Dessa forma, são apresentadas peças fundamentais, porém, fragmentadas na narrativa que, ao juntá-las ou completá-las, geram conjecturas. Como o romance é permeado pela metaficção em vários níveis, é possível fazer uma apreensão dos vários elementos e camadas textuais desenvolvidos que produzem simulacros. Estes que nada mais são que “hologramas” da obra. Além disso, há um mistério que paira sobre o envolvimento de Inês com o artista plástico Vitório Brancatti. Este produz uma pintura de um quadro no qual Inês é retratada em seu apartamento, que Martins desconfia ser um “cenário” (SANT'ANNA, 1997, p.23) em que ele também é um ator da peça de Brancatti.

Nesse sentido, a narrativa inclui outras narrativas, bem como histórias dentro da história principal. Cabe ao leitor desvendar e cooperar na construção dos sentidos, pois por meio da metaficção todas as estruturas do romance ficam expostas a fim de produzir anti-ilusionismos sobre as diversas tramas que tecem o romance. Embora haja apenas um narrador, as narrativas paralelas emergem das camadas que envolvem a obra, as metanarrativas estão desde elementos como, a capa do livro, a autoria do romance até as ficções que circundam a história central.

Assim, esta parte da análise deste trabalho aporta as contribuições sobre simulacros por Baudrillard, (1991), sobre o papel do leitor por Compagnon (1999), sobre o conceito de obra aberta por Eco (2005; 2015), bem como o apoio dos teóricos já mencionados, que pensam sobre metaficção, entre outras coisas, mas também, os que refletem sobre as perspectivas críticas da literatura contemporânea para embasar as análises dos elementos supracitados dessa obra analisada que suscitam investigação.

4.1 Martins, Inês e Brancatti: a metaficção e obra Aberta em discursos, fragmentações e perspectivas

O fio condutor da narrativa de *Um crime delicado* seria de uma trama simples. O leitor tem em mãos um relato de um episódio da vida de um homem de meia idade que conta a história de sua forte atração por uma moça a partir de um momento em que a vê casualmente num Café. Entretanto, devido, entre outras coisas, à ambivalência da narrativa e aos traços que dão contorno à principal personagem feminina da trama, o leitor se vê envolvido numa leitura que foge da convencional. É como se este ficasse implicado pelas conjecturas que a obra suscita. Situações que desembocam em possíveis desconfiâncias sobre o acaso desse encontro, mas também, suspeição, sobretudo, daquilo que o narrador diz.

A narrativa de Antônio Martins emite um convite para que este leitor aceite cooperar com ele na construção de um relato que, predominantemente, se constitui por um discurso do narrador, ou seja, a voz de Inês, em grande parte, é apenas reproduzida. Assim, só é possível visualizar as ações pela perspectiva de Martins. Logo, se o leitor quiser encontrar o contraditório, terá que mover e analisar as camadas do texto.

A moça manca e misteriosa e tudo que a envolve, inclusive o relato de Martins, estão totalmente fragmentados e, às vezes, expressos no não-dito. Cabe ao leitor julgar as ações – e/ou inações – de Inês, aderindo ou não ao discurso do narrador.

Nesse sentido, a personagem é apresentada, narrada e relativizada por Martins, o qual também se esquia de possíveis julgamentos em parte do tempo.

Nunca fui homem de olhares e muito menos de abordagens ostensivas, que considero de mau gosto e uma agressão às mulheres, entre as quais eu não hesitava em incluí-la. 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 do meu cálice, pude jurar que estava sendo eu o observado, com a mesma obliquidade, por aqueles olhos negros que imediatamente voltavam a se fixar no vinho tinto que ela bebia em goles ínfimos, arroxendo seus lábios um pouco carnudos para traços tão finos e concedendo-lhe um leve rubor juvenil, num contraste interessante com as faces pálidas (SANT'ANNA, 1997, p. 9-10).

Nessa composição de um cenário envolvente, bem como na descrição que confere a Inês atributos que atraem o narrador, e olhares que possivelmente se atraem mutuamente, Martins abre sua biografia numa narrativa *in media res*. O relato da cena em que o protagonista avista a moça pela primeira vez é entremeada por ponderações reflexivas e também defensivas.

O narrador afirma que podia jurar que sentia como se também estivesse sendo observado por Inês naquele Café. Desse modo, o narrador implicitamente começa a semear no leitor a

suspeição sobre a possibilidade de Inês não estar naquele lugar por acaso. Mais à frente, surgem ensejos no interior da narrativa que sugerem que a moça, talvez, já poderia saber quem era Antônio Martins.

Antes de narrar a cena em que ocorrera o “crime delicado”, Martins, numa segunda vez, cruza eventualmente com a moça num incidente às escadarias do metrô e, depois, há um encontro marcado em um restaurante e eles terminam na casa de Inês, onde o suposto crime acontece.

No dia seguinte, ainda “ao sabor da ressaca”, Martins tenta refazer mentalmente as cenas do dia anterior: “eu tinha uma investigação interna para fazer: como era exatamente Inês, o que acontecera depois que deixáramos o restaurante? Quem sabe reconstituindo o princípio, quando eu ainda estava sóbrio, poderia vislumbrar o fim?” (SANT’ANNA, 1997, p. 27).

Nesse momento, ele projeta um comportamento suspeito da moça ao lembrar que quando revelara sua profissão, Inês tem uma reação inesperada.

Falávamos, eu mais do que ela, de generalidades, sondando um o outro, e quando revelei a Inês minha profissão, procurando aparentar a maior naturalidade possível, recebi de volta uma risada rápida e cortante. Como na primeira vez em que a vi, ela bebia vinho tinto, e percebi que estava ligeiramente alterada (SANT’ANNA, 1997, p. 27).

Martins reveste sua narrativa com palavras que dão um ar de enigma e bruma à atmosfera das cenas, como quando diz que aparentemente um estava “sondando” o outro durante a conversa. Desde o início, ele vai antecipando-se em dizer que precisa esclarecer os fatos, justificando-se antes de tudo. Assim, a descrição sobre a imagem de Inês permanece enigmática.

O relato inicia como uma peça de defesa, ele declara: “é preciso esclarecer” (SANT’ANNA, 1997, p. 9) que, ao avista-la pela primeira vez no Café, não teria tido um olhar lascivo, pois, não podia observar a moça de corpo inteiro, dado sua posição no espaço em que a avistou e garante que “[...] foi principalmente o rosto que me atraiu, os cabelos claros, encaracolados, o que me fez pensar, talvez ajudado por duas doses de conhaque, numa princesa russa” (SANT’ANNA, 1997, p. 9).

Outra consideração que se pode observar é sobre como ele se refere a uma característica física de Inês, ela é manca, mas ele chama sua deficiência de “aquilo”. Martins afirma que, “seria um exagero dizer que eu me sentira atraído desde o princípio por *aquilo*, como os acontecimentos posteriores poderiam sugerir” (SANT’ANNA, 1997, p. 9). E reforça que o que lhe chamara atenção naquele momento fora “o olhar melancólico e sua solidão recatada”

(SANT'ANNA, 1997, p. 9) que lhe seduziram e deixaram-lhe “cheio de ideias” (SANT'ANNA, 1997, p. 9).

Seu discurso arremete e retrai, mas, aparentemente tenta convencer, antes de tudo, o leitor de que seu *modus operandi* no trato com as mulheres é discordante daquilo que mais tarde ele será acusado. Ao passo que, se o leitor for mais atento, perceberá que o narrador abre brechas para narrativas paralelas e, numa das quais, a ambiguidade de Inês também provoca a dúvida, no leitor, se ela o observava porque também se sentira atraída pela primeira vez por ele naquele momento ou porque já sabia quem era Antônio Martins.

A versão de Martins sobre a “realidade” dos fatos em sucessão na história é permeada por uma ou várias mensagens guardadas nas entrelinhas, as quais evidenciam um narrador tendencioso e também manipulador. Para supor as razões, o caráter e, até mesmo, as características físicas de Inês, o leitor tem que levantar as camadas de textos, ler o não-dito e especular sobre um discurso dúbio e difuso.

A noção de discurso, em sua definição, distancia-se do modo como o esquema elementar da comunicação dispõe seus elementos, definindo o que é mensagem. Como sabemos, esse esquema elementar se constitui de: emissor, receptor, código, referente e mensagem. Temos então que: o emissor transmite uma mensagem (informação) ao receptor, mensagem essa formulada em um código referindo a algum elemento da realidade – referente (ORLANDI, 2012, p. 20-21).

A narrativa e o discurso se desenrolam ambigualmente. Martins ora avança, ora recua no seu dizer, manipula a linguagem de forma que sua narrativa seja realizada por um relato composto de enunciados que possam sustentar sua versão da história, muito embora, que no decorrer da narrativa, os alicerces construídos sob sua narrativa sejam demolidos, inclusive, pelo próprio narrador.

A mensagem é turva, assim como suas lembranças sobre o que ocorrera no momento que que culminou no tal crime que ele provavelmente cometeu contra Inês. Seu discurso articula a narrativa por meio de um fazer linguístico sobre o literário, cuja essência se funda na e pela necessidade desse indivíduo manifestar até mesmo uma certa vaidade quanto sua alta capacidade intelectual crítica e sua habilidade em manipular a linguagem.

Sou crítico. Tal declaração, mesmo diante da gravidade de certos fatos a serem narrados, me faz rir por todas as conotações da palavra. Mas foi justamente por essa ambiguidade que quis definir-me assim, já que poderia ter esclarecido, desde logo, que sou um crítico profissional de teatro, como muita gente sabe pela notoriedade que adquiri – não principalmente por escrever para jornais, mas pelo que os jornais acabaram publicando sobre mim. Mas a profissão talvez explique muitas coisas em meu comportamento e na minha forma de viver, em minha personalidade, enfim, embora eu não saiba dizer se foi esta personalidade que me conduziu naturalmente à crítica, ou se foi o exercício desta que terminou de contaminar meu comportamento e minha personalidade (SANT'ANNA, 1997, p. 9).

Assim, o narrador articula seus processos. O discurso de Martins materializa a conexão entre as ideias do que é narrado com as escolhas linguísticas para compor o enunciativo num sentido que crie efeitos, no interior da linguagem e nas camadas ocultas da narrativa. Bem como, os efeitos de suas contradições ideológicas e construção dos simulacros.

A narrativa se apresenta como um discurso não acabado – pois, este pode ser perspectivado e outras histórias tendem emergir – e vinculada ao fenômeno pós-modernista, mostra-se em constante transformação e em ascendente desenvolvimento na obra.

A arte coloca o linguístico como um instrumento que dá materialidade e corpulência às ideias, gerando temáticas das quais o homem se faz sujeito, um sujeito concreto, histórico, porta-voz de um amplo discurso social. Maingueneau (2015), da *Análise do Discurso Francesa*, comenta como os sujeitos se revelam pelo discurso, pois é por meio de estratégias, que manifestam um caráter.

A ideia de que, ao falar, um locutor ativa em seus destinatários uma certa representação de si mesmo, procurando controlá-la, é particularmente simples, é até trivial. Portanto, com frequência somos tentados a recorrer a essa noção do *ethos*, dado que ela constitui uma dimensão de todo o ato de enunciação (MAINGUENEAU, 2015 p. 12).

Sob a perspectiva da ADF, o *ethos* é fundamentalmente uma “imagem”, que se constrói do locutor, intrínseca ao seu discurso, que se constrói pelo processo da interatividade e influência causada no outro e também, não menos importante, pela conjuntura sócio histórica do sujeito enunciador. Para essa articulação interpretativa, o leitor precisa ler a narrativa além do texto explícito.

Compagnon (1999, p. 142) comenta que:

A leitura, em geral, fracassa diante do texto: Richards é um dos raros críticos que ousaram fazer esse diagnóstico catastrófico. A constatação desse estado de fato não o levou, no entanto, à renúncia. Ao invés de concluir pela necessidade de uma hermenêutica que pesquisasse o contra-senso e a má compreensão, como a de Heidegger e de Gadamer, ele reafirmou os princípios de uma leitura rigorosa que corrigiria os erros habituais. A poesia pode ser desconcertante, difícil, obscura, ambígua, mas o problema principal está com o leitor, a quem é preciso ensinar a ler mais cuidadosamente, a superar suas limitações individuais e culturais, a "respeitar a liberdade e a autonomia do poema". Em outros termos, na opinião de Richards, essa experiência prática especialmente interessante, relacionada com a idiosincrasia e com a anarquia da leitura, longe de questionar os princípios do *New Criticism*, ao contrário, reforçava a necessidade teórica da leitura fechada, objetiva, descompromissada do leitor.

Além disso, a crítica de Compagnon (1999) repreende a teoria literária vinculada ao estruturalismo que visava um funcionamento de um texto neutro que suprime um leitor empírico. A literatura contemporânea, como já dito, exige um leitor ativo e que exerça um

exame crítico não só do texto, mas também dos subtextos. Santos e Oliveira (2001, p. 12) ponderam sobre o que o texto pode guardar em sua profundidade.

O texto pode veicular outros sentidos, não previstos ou até mesmo não desejados pelo autor. A verdade não estaria mais na intenção autoral, mas na própria estrutura da obra. O trabalho do crítico passa ser, assim, o de explorar minuciosamente cada nuance do texto para desvendar seus segredos. É nas entranhas das próprias formas da linguagem literária que se deve procurar a revelação para as indagações por ela propostas.

Nesse sentido, então, o leitor deve exercer um papel essencial na narrativa, com a finalidade de compor com o autor do texto. Assim, o leitor pode corroborar com a narrativa, mas também, contrariar o autor e pôr em xeque as afirmações, suspeitando do que é dito.

O leitor é, então, uma função do texto, como o que Riffatterre denominava o *arquileitor*, leitor onisciente ao qual nenhum leitor real poderia identificar-se, em virtude de suas faculdades interpretativas limitadas. Em geral, pode-se dizer que, para a teoria literária – da mesma forma que os textos são julgados secundários em relação ao sistema universal ao qual eles acedem, ou da mesma forma que a *mimêsis* é considerada um subproduto da *sêmiosis* - a leitura real é negligenciada em proveito de uma teoria da leitura, isto é, da definição de um leitor competente ou ideal, o leitor que pede o texto e que se curva à expectativa do texto (COMPAGNON, 1999, p. 142-143).

A narrativa de *Um crime delicado* desmantela qualquer análise hermética, tanto do relato, quanto das imagens (re)produzidas, pois, por meio da metaficção, cria-se o diálogo com o leitor sem deixá-lo confortavelmente como quem apenas contempla plácida e passivamente a história narrada. Martins desinquieta seu leitor com suas autorreflexões e hesitações, deixando arestas e abertura para a possibilidade da contestação. Como é o caso do trecho – já mencionado na seção 3.1 deste trabalho – em que Martins propõe que a vida talvez seja fruto de um fluxo da mente e que viver nada mais seria que uma ação abstrata composta pela subjetividade de cada indivíduo. (SANT’ANNA, 1997, p. 9).

Logo, essas reflexões eloquentes que Martins sugere dialogam e sinalizam que seu relato pode ser fruto de uma construção de uma “realidade” subjetiva, pois que a vida, segundo ele, nada mais seria que aquilo que os indivíduos podem dar de significação em suas mentes. Nesse sentido, ele também está o tempo todo lembrando ao leitor, no decorrer da leitura de sua narrativa, que se ponha em alerta sobre o modo como ele expressa suas ideias.

Sempre que escrevemos um texto, estamos nos dirigindo a alguém, pressupondo a existência de um leitor, mesmo que possamos não definir ou imaginar, com nitidez, quem é esse alguém. Em muitas situações, sabemos quem é o leitor real de nossos textos. É o que ocorre com textos de endereçamento predeterminado e circulação restrita, como é o caso de cartas e outros tipos de mensagens pessoais. No entanto, mesmo em tais situações, criamos, no próprio texto, uma certa imagem do leitor. Quando digo, por exemplo: “Estou certo de que você compreenderá a minha atitude”, estou *construindo* o leitor que desejo, um leitor compreensivo e bondoso –

característica que o leitor real pode não ter. Esse leitor construído, pressuposto, pressentido, desejado é o narratário (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 2).

Neste trabalho, já se enfatizou a respeito da essencial dissociação de narrador e autor – respectivamente, Antônio Martins e Sérgio Sant’Anna –, agora, ressalta-se, um outro entendimento que provavelmente seja interpretado erroneamente acerca da diferença básica entre leitor e narratário. Conforme Santos e Oliveira (2001), o narratário é o sujeito para o qual o narrador estabelece a narrativa. Assim, há uma ação habilidosa de um emissor que se dirige diretamente a um interlocutor, havendo, portanto, um estabelecimento de diálogo direto, embora, imaginado.

O leitor requerido pelo projeto metaficcional no fenômeno pós-modernista não é e nem deve ser necessariamente “compreensivo” e “bondoso”. Por meio da confissão da narrativa metaficcional, esse leitor requisitado é posto em vigilância constantemente contra as possíveis manipulações do próprio narrador, ou seja, esse leitor não é um mero espectador que simplesmente contempla a história narrada.

É nesse sentido que Hutcheon (1984) pondera que a vida e a arte tiveram uma nova conexão e essa ligação foi reformulada num sentido em que o processo imaginário de contar história se sobrepôs em detrimento do produto da história narrada, logo, o papel exercido pelo leitor é o veículo dessa mudança no pós-modernismo. Além disso, sobre a diferenciação entre autor e narrador, reforça-se que:

Ao contrário do narrador benjaminiano, que transforma sua própria experiência em arsenal de histórias e nelas ressalta a dimensão utilitária e exemplar, o romancista escreve isoladamente, e não tem como objetivo relatar a sua experiência ou a de seu grupo social: ele não se propõe a dar conselhos, nem mesmo quer recebe-los. Sua narrativa capta a complexidade de uma vida e de um mundo que se apresenta cada vez mais múltiplo (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 32).

Pelo diálogo proposto entre narrador e leitor em *Um crime delicado*, estabelece-se um referencial de um mundo de complexidades; pela metaficção, há a possibilidade de se fazer inferências sobre um discurso narrativo fragmentado e especular sobre as prováveis narrativas paralelas, entre as quais Inês é supostamente uma isca de Vitório Brancatti para seduzir Martins e atirá-lo às consequências que sucedem desse encontro entre a moça manca e o crítico. Por exemplo, após contemplar Inês no Café, Martins conta que teve uma espécie de premonição enquanto andava pelas ruas, certa tarde:

[...] quando atravessava o largo do Machado, fui acometido por premonição que procurei afastar do pensamento, a fim de que pudesse seguir o meu caminho: a de que algum incidente estava na iminência de acontecer. Não nego que a cidade é tão cheia de perigo e tensões que algum incidente sempre se encontra em via de ocorrer. E uma

peessoa sensível – para algumas coisas até frágil – como eu está continuamente sintonizada nessa iminência (SANT’ANNA, 1997, p. 12).

O leitor, por ora, é induzido a perceber que Martins sentia, intimamente, que algo esquisito lhe rondava, como uma iminência de um imprevisto imensurável. De fato, seu pressentimento se concretiza. Ao descer as escadas do metrô, aquilo que lhe angustiara transformou-se num alerta ainda maior, seguido de uma agitação que veio como uma avalanche.

Quando descia os degraus da escada, ouvi murmúrios sobressaltados e pequenos gritos às minhas costas, o rumor de corpos se entrecrocando, e percebi que os olhares das pessoas, na escada rolante de subida, ao lado, se concentravam, assustados, em alguma coisa atrás de mim. Ao virar-me instintivamente, amparei-a nos braços. A impressão que se gravou para sempre em mim – sem que naquele momento eu tivesse total consciência disso – foi a de como seu corpo era leve (SANT’ANNA, 1997, p. 12).

O “corpo leve” é o de Inês, que caíra – por acaso ou não – justamente em sua direção na escadaria. Assim, a coincidência reencontrá-la numa situação infausta, decerto, não chega a levar o leitor a concluir que ela teria se jogado de propósito nas escadas, pois, seria um tanto quanto inconsequente, ainda mais, levando-se em consideração sua condição de deficiência física, o que poderia causar-lhe um dano incalculável. No entanto, numa cidade grande como o Rio de Janeiro, a possibilidade de cruzar com uma mesma pessoa num curto espaço de tempo, poder-se-ia considerar improvável, embora, a história seja uma ficção. Cabe ao leitor fazer as associações significativas do texto a partir das possíveis conjecturas, pois:

Embora certos autores nos tenham advertido de que éramos livres para ler seu texto como bem entendêssemos e que em suma eles se desinteressavam de nossa escola (Valéry), percebemos mal, ainda, até que ponto a lógica da leitura é diferente das regras da composição. Estas, herdadas da retórica, sempre passam por referir-se a um modelo dedutivo, ou seja, racional; trata-se, como no silogismo, de constringer o leitor a um sentido ou a uma saída: a composição canaliza; a leitura, pelo contrário (esse texto que escrevemos em nós quando lemos), dispersa, dissemina; ou, pelo menos, diante de uma história (como a do escritor Sarrasine), vemos bem que certa imposição do prosseguimento (do “suspense”) luta continuamente em nós com a força explosiva do texto, sua energia digressiva: à lógica da razão (que faz com que esta história seja legível) entremeia-se uma lógica do símbolo. Essa lógica não é dedutiva, mas associativa: associa ao texto material (a cada uma de suas frases) *outras* idéias, *outras* imagens, *outras* significações. “O texto, apenas o texto”, dizem-nos, mas, apenas o texto, isso não existe: há *imediatamente* nesta novela, neste romance, neste poema que estou lendo, um suplemento de sentido de que nem o dicionário nem a gramática podem dar conta. É desse suplemento que eu quis traçar o espaço ao escrever a minha leitura de *Sarrasine*, de Balzac (BARTHES, 2004, p. 28).

Com efeito, a narrativa de *Um crime delicado* inscreve em seu bojo textual ideias, imagens e significações de um subtexto a ser lido. Essas camadas interiores expressam elucubrações que apontam que Inês tinha intenções pré-definidas e que os acasos dos primeiros encontros com Martins eram meras encenações, um teatro no qual os atores envolvidos

ensaiaram cada marcação de cena, porém, o único “iludido” nesse palco seria Martins. No entanto, o leitor, ao acolher essa resolução e pôr-se em defesa do narrador-escritor, estará contra Inês, por não se fazer solidário à moça manca. Ou seja, há implicações ao tomar qualquer resolução.

Não obstante decisões de juízo, o que está em debate é, sobretudo, a ambiguidade narrativa totalmente enredada pelo discurso metaficcional. O narrador relata sua versão *pari passu* em que outras perspectivas são abertas dentro da ficção.

Eco (2005) comenta que diante da mensagem, o receptor não somente é levado a interpretar cada significante, como também é conduzido a compreender esse conjunto material do signo. Pois, nas narrativas metafissionais, portanto, “os significantes remetem também - se não sobretudo - a si mesmos. A mensagem surge como auto-reflexiva” (ECO, 2005 p. 79).

A autorreflexividade dessa obra de Sant’Anna tanto instiga quanto instrui o leitor sobre o perigo das emoções exacerbadas acerca de qualquer tentativa de resolução. Martins inclui o tempo todo em seu relato ponderações sobre isso, a exemplo quando diz que: “existe algo mais forte que a razão, aniquilando o crítico dentro de nós” (SANT’ANNA, 1997, p. 12). E também, observa que o que está além da razão é uma “emotividade aliciadora” (SANT’ANNA, 1997, p. 18) sobre exercício da crítica, colocando, assim, a possibilidade de suspeição sobre a confiabilidade de sua narrativa.

O leitor que se deixa aliciar, então, se equilibra à beira do abismo entre o real e o ficcional. Nietzsche (2007) discorre que o conhecimento puro das coisas está contido na causa do impulso à verdade. “Quando alguém esconde algo detrás de um arbusto, volta a procura-lo justamente lá onde escondeu e além de tudo o encontra, não há muito do que se vangloriar nesse procurar e encontrar: é assim que se dá com o procurar e encontrar da ‘verdade’ no interior do domínio da razão” (NIETZSCHE, 2007, p. 40).

A sumptuosidade da narrativa de Martins consiste em mover o leitor ao trabalho – praticamente inglório – da crítica, da solução, do julgamento, mas, sobretudo, do diálogo e do jogo. Assim, depreende-se sobre a ficção e sobre como Martins lança as peças de um quebra-cabeça difícil de ser montado, no qual somente parte da imagem pode ser visualizada, portanto, as partes a serem completadas são apenas deduzidas.

Por meio de um silogismo difuso, o leitor deve completar de forma abstrata as lacunas na narrativa. O narrador, enquanto escreve, diz refazer por lapsos de memória sua passagem no apartamento de Inês e reflete como dispor os fatos. Muitas vezes, ele suspende a narrativa para fazer digressões e, nesses momentos, o leitor é impelido a refletir junto com ele sobre suas cogitações acerca de Brancatti e Inês.

É o caso quando ele descreve o que teria pensado sobre os indícios que o leva a supor que ambos eram amantes e isso lhe causa sensações adversas.

E nesse momento em que se associava em mim, à figura do biombo, a palavra *amante*, fui acometido pelo medo, palidez, ressentimento, ciúme, tudo, diante da possibilidade de que outro já pudesse ocupar a posição abnegada de esteio e cúmplice de Inês, em sua necessidade de afeto, compreensão e amparo. Um outro cujo rosto, nesse instante, eu só podia identificar com o do homem que eu vira com ela no Café. E não teria sido para ele um rápido telefonema que ela dera do restaurante no Leblon? (SANT'ANNA, 1997, p. 33).

A ideia de cumplicidade na figura desse “outro” que se interpõe entre ele e Inês (SANT'ANNA, 1997, p. 34) é latente e especulada, pois, a presença de Brancatti paira no subentendido e imaginário dessa ficção mesmo antes dele entrar em cena e, ainda quando sua imagem se revela, não é completamente nítida.

No vernissage de *Os Divergentes*, ao avistá-lo de longe, Martins comenta: “Li uma certa hostilidade, ou talvez uma superioridade irônica, em seu olhar [...]. Mas essa hostilidade, ou superioridade, não se abrigava antes em mim do que nele?” (SANT'ANNA, 1997, p. 58).

Ao questionar-se, o narrador desestabiliza o leitor, caso este tenha o ímpeto de concluir julgamento acerca de Brancatti. Martins constrói uma narrativa sinuosa, isto é, nada está claro para o leitor, pois o próprio narrador sempre se coloca em dúvida. Ele constrói enunciados com sentidos adversativos, num fluxo de pensamento que ora avança, ora recua.

Eco (2005, p. 78) explica que a sugestividade daquilo que é pronunciado está guardado nas intenções do sujeito, este então deverá “proteger-se contra as dispersões do campo semântico, orientando seus ouvintes na direção que deseja”. Segundo ele, as frases ditas não têm um “valor rigorosamente denotativo”, sendo assim, um emissor pode se valer do mérito da conotação para enviar a mensagem por meio do não-dito, “mas, desde que ele quer justamente estimular uma resposta indefinida, circunscrita, entretanto dentro de certos limites, projetar um feixe de conotações, uma das possíveis soluções será acentuar certa ordem de sugestões, reiterar o estímulo, recorrendo a referências análogas” (ECO, 2005, p. 78).

Além disso, Eco (2005) contribui com o debate e observação acerca do plano artístico contemporâneo, que tende requerer uma postura ativa daquele que recebe a obra artística, de modo que se possa produzir efeitos de sentido em cooperação com o artista.

Assim, reforça-se a tese do que já foi dito neste trabalho acerca da possibilidade do leitor, no caso da literatura, agir em coautoria na construção do(s) enredo(s) que envolve(m) a narrativa.

As poéticas contemporâneas, ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, frequentemente uma reconstrução, sempre variável, do

material proposto, refletem uma tendência geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma sequência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma "ambiguidade" de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes (ECO, 2005, p. 93).

Nesse sentido, a narrativa deixa de ser unívoca para propor um jogo entre o narrador e o leitor, mas que não há “vencedor(es)”, ou seja, mais importante que a resolução é o jogo e o percurso narrativo pelo prazer de “jogar”.

A autorreflexão coopera para os espelhamentos, bem como, torna-se o “objeto de arte, efeito de construção consciente, veículo de certa cota comunicativa, a expressão examinada leva-nos a compreender por que caminhos se pode chegar àquilo que entendemos como efeito estético, mas para quem de certo limite” (ECO, 2005, p. 79).

Esse tipo de narrativa não esgota suas possibilidades e, a cada nova leitura, novos desdobramentos são feitos. Por ser autorreflexiva, compara-se a dois espelhos virados um de frente para o outro, as imagens refletidas se multiplicam infinitamente.

Esses espelhamentos são produzidos em *Um crime delicado* especialmente quando o narrador hesita afirmar as coisas objetivamente, no entanto, sua recusa acaba sendo também uma ação sobre a narrativa, isto é, o ato de não dizer ou narrar sobre isso, também é dizer de alguma maneira.

Martins quando quer sublimar a imaginação do leitor, fazendo com que este faça ilação de possibilidades, lança em sua narrativa questões sobre os acontecimentos, sobre Inês e o que poderia ter passado pela cabeça dela após à fatídica ida dele, acompanhando-a, ao apartamento da moça, depois de terem se encontrado num restaurante.

O que teria pensado Inês ao despertar vestida apenas com a camisola? Como interpretaria meu gesto de carregá-la até a cama? Como se sentiria descobrindo que eu devassara o seu segredo? Não desconfiava que eu, se tivera a ousadia para tanto, poderia ter avançado um pouco mais? Tudo isso, é claro, se se lembrasse de como chegara em casa e das circunstâncias em que fora parar na cama. Quando ela arregalara os olhos, dera-me a impressão – ou pelo menos a tinha agora – de que os voltara mais para o território interior, pertencendo ao sono, do que para a realidade que me incluía. Mas se isso podia tranquilizar-me, eu também desejava que os meus atos daquela noite, desde contidos em certos limites, não passassem em branco para ela, sem nenhuma deformação para mais ou para menos. Como um jogador, eu apostava tudo nesse lance (SANT’ANNA, 1997, p. 39).

As indagações na narrativa de Martins tanto são fruto de uma memória turva por causa de uma suposta amnésia alcoólica (SANT’ANNA, 1997, p. 23), como também se apresentam como peças para o leitor especular e tentar montá-las. Por meio dessa fragmentação, percebe-se que Martins demonstra intranquilidade, insegurança quanto seus atos, como se no fundo algo lhe perturbasse a consciência, seu discurso evidencia isso em momentos que nos quais, ao tentar

rastrear sua memória, na manhã seguinte, já em sua casa, “naquele estado intermediário entre o sono, o sonho e a realidade” (SANT’ANNA, 1997, p. 23), ele se apoia numa “quase-certeza”. Martins sentia, “além de apreensão, culpa, o que não significava, necessariamente, que eu tivesse praticado alguma ação condenável” (SANT’ANNA, 1997, p. 23).

Mesmo assim, ele não deixa de levantar hipóteses ou dúvidas se Inês estava desacordada ou se fingia no momento da consumação do ato que depois ele seria acusado criminalmente.

Penso que meus gestos subsequentes falam por mim muito mais que qualquer justificção que eu possa dar a eles.

Desatei o laço na cintura de Inês e fui despindo o penhoar do seu corpo, para isso tendo de erguê-la suavemente pelas costas e depois pernas, aproveitando para puxar as cobertas da cama, onde acabei por me sentar, na beirada do colchão.

Foi nesse instante, creio, que julguei ter percebido Inês abrir os olhos, arregalando-os. Em pânico, a reação que tive foi de buscar o interruptor no abajur sobre a mesinha-de-cabeceira, para exibir a transparência de minhas intenções.

Quando consegui acender a luz, Inês tinha os olhos fechados e parecia dormir ainda mais profundamente. Talvez eu só imaginara que ela abrisse os olhos, ou – e essa ideia me vinha deliciosa e perturbadoramente ali na agência bancária – estivera o tempo todo fingindo que dormia (SANT’ANNA, 1997, p. 36).

A cena do hipotético crime é descrita com um erotismo insólito, Martins inclui em seu relato uma dubiedade acerca da condição de deficiência física da moça, ficando entre o afeto e a lascívia. O que antes ele chamara de “aquilo”, também, atraiu seu desejo.

Frisa-se, no entanto, que é óbvio que não se está afirmando aqui que uma mulher em tais condições não seja capaz de despertar desejo, o que se discute é a possível intenção de uma atitude atroz, caso, ele tenha aproveitado da vulnerabilidade de Inês, principalmente porque, ao que se afigura, ela não estava totalmente consciente.

É claro que vi também as pernas de Inês, embora, em minha aflição de logo apagar a luz, por um sentimento cavalheiresco de honra misturado ao receio de ser surpreendido numa situação dúbia, eu quisesse cobri-las o mais depressa possível. Em minhas recordações eu podia figurar uma dessas pernas como uma bonita perna feminina, e a outra, o que se sabe e pode imaginar. Não cheguei a sentir um desejo físico concreto, a não ser nesse dia seguinte, como revelei anteriormente. Nas condições da véspera, acredito que isso não me seria possibilitado. Quanto à perna, digamos assim, lesada, não havia nela nada de repulsivo: fazia redobrar meu desejo de dar carinho a Inês (SANT’ANNA, 1997, p. 36-37).

Ele afirma que suas ações, embora dúbias, tinham a intenção de protegê-la e seus gestos eram nada mais que sinais de carinho que sentira por Inês. Depois disso, ele teria logo coberto o corpo dela, apagado a luz e ido embora. “Não é uma defesa, mas uma constatação” (SANT’ANNA, 1997, p. 37).

Assim, Martins tenta manifestar, para seu leitor, que se sente seguro da idoneidade de suas ações, dissipando, por ora, a desconfiança, ao ser enfático, que nesse momento da narrativa estava sendo o mais fidedigno possível sobre o que ocorrera.

A ficção permite ao leitor certas inferências, pois não sendo um relato de uma história real, cabe pressupor e remontar os sentidos. Assim, embora haja um impulso ao julgamento pela régua de uma moral sobre certas ações do personagem, a narrativa ficcional permite transgredir certos conceitos pré-existentes e põe o leitor a questionar suas próprias convicções, haja vista que as ideologias impelem uma tomada de decisões acerca do discurso narrativo.

Tanto Martins, quanto Inês e Brancatti são criaturas do mundo ficcional, embora sejam perfis comumente reconhecíveis em pessoas reais, mas nada se pode resolver em relação às ações relativas a personagens fictícios, senão especulações, logo, tudo pode ser considerado, dentro de perspectivas possíveis dos sentidos projetados. Barthes (2004) assevera que:

A “representação” pura e simples do “real”, o relato “daquilo que é” (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; essa resistência confirma a grande oposição mítica do vivido (do vivo) ao inteligível; basta lembrar que, na ideologia do nosso tempo, a referência obsessiva ao “concreto” (naquilo que se pede retoricamente às ciências humanas, à literatura, aos comportamentos) está sempre armada como uma máquina de guerra contra o sentido, como se, por uma exclusão de direito, o que vive não pudesse significar – e reciprocamente. A resistência do “real” (sob a forma escrita, bem entendido) à estrutura é limitadíssima na narrativa de ficção, construída, por definição, sobre um modelo que, nas grandes linhas, outras injunções não tem senão as do inteligível; mas esse mesmo “real” passa ser a referência essencial da narrativa histórica, que se supõe que relate “aquilo que se passou realmente”; que imposta então a infuncionalidade de um pormenor, desde que denote “aquilo que se deu”; o “real concreto” torna-se a justificativa suficiente do dizer (BARTHES, 2004, p. 187-188).

Dessa forma, os sentidos possíveis estão no não-dito e nos vestígios do relato pormenorizado, a narrativa subliminar está contida no que é conotativo daquilo que o narrador explicita. Muito mais do que ler pacificamente a obra de Sant’Anna, o leitor se depara com um dilema indefinível, irresoluto e desconfortável. Porque, ora tende a acreditar no que Martins diz. Contudo, o próprio narrador, em seguida, repele o leitor de possíveis anuências e comunhão entre ambos. Ou seja, não há concordância permanente. Nesse sentido, Eco (1994) reflete acerca de como a literatura se faz arte capaz de sobrepujar a contemplação.

Se os mundos ficcionais são tão confortáveis, por que não tentar ler o mundo real como se fosse uma obra de ficção? Ou, se os mundos ficcionais são tão pequenos e ilusoriamente confortáveis, por que não tentar criar mundos ficcionais tão complexos, contraditórios e provocantes quanto o mundo real?
Deixem-me responder primeiro a segunda pergunta: Dante, Rabelais, Shakespeare, Joyce na verdade fizeram isso. E Nerval. Em meus escritos sobre “obras abertas”, refiro-me precisamente a obras de literatura que se esforçam para ser tão ambíguas quanto a vida (ECO, 1994, p. 115).

É nesse sentido que *Um crime delicado* desafia seu leitor e o põe a pensar sobre a vida e seus impasses que, deusas, não são simples, nem previsíveis, mas que também fazem não esquecer que uma proposição da realidade, por não ser ficção, não é automaticamente verdadeira. Pela leitura da narrativa de Martins, o leitor é posto no entrelugar da vida e ficção.

Podemos, portanto, afirmar que a verdade não é necessariamente o contrário da ficção, e que quando optamos pela prática da ficção não o fazemos com o propósito obscuro de tergiversar a verdade. Quanto à dependência hierárquica entre verdade e ficção, segundo a qual a primeira possuiria uma positividade maior que a segunda, é desde já, no plano que nos interessa, uma mera fantasia moral. Mesmo com a melhor boa vontade, aceitando essa hierarquia e atribuindo à verdade o campo da realidade objetiva e à ficção a duvidosa expressão do subjetivo, persistirá sempre o problema principal, quer dizer, a indeterminação que sofre não a ficção subjetiva, relegada ao terreno do inútil e do caprichoso, mas a suposta verdade objetiva e os gêneros que pretendem representá-la. Dado que autobiografia, biografia, e tudo o que pode entrar na categoria de *non-fiction*, a multidão de gêneros que dão as costas à ficção, decidiram representar a suposta verdade objetiva, são eles que devem aplicar as provas de sua eficácia. Essa obrigação não é fácil de cumprir: tudo o que é verificável neste tipo de relatos é em geral anedótico e secundário, mas a credibilidade do relato e sua razão de ser vacilam se o autor abandona o plano do verificável (SAER, 2009, n.p.).

Na obra de Sant’Anna, o leitor é transposto para um labirinto de incertezas numa narrativa aberta e caleidoscópica. A obra se estabelece como um empreendimento literário complexo, embora não preze por uma linguagem pesada e demasiadamente erudita. É uma narrativa simples, porém, profunda e movediça. O romance, por meio da metaficção, se desdobra em outras narrativas, pois, através da autorreflexão, o narrador atravessa a leitura e vaga morosamente na imaginação do leitor, logo, o tempo narrativo se estende.

Quando enalteceu a rapidez, Calvino preveniu: “Não quero dizer que a rapidez é um valor em si. O tempo narrativo também pode ser lento, cíclico ou imóvel [...] Esta apologia da rapidez não pretende negar os prazeres da demora”. Se tais prazeres não existissem, não poderíamos admitir Proust no Panteão das letras.

Se, como observamos, um texto é uma máquina preguiçosa que pede ao leitor para fazer parte de seu trabalho, por que um texto poderia se demorar, diminuir a velocidade, não se apressar? Uma obra de ficção, poderíamos supor, descreve pessoas em ação, e o leitor quer saber como essas ações se desenvolvem (ECO, 1994, p. 52).

Com efeito, nessa obra de Sant’Anna, o prazer de fruir do leitor consiste em – e se este – perceber o desenvolvimento dessa narrativa, o mérito está na graça de tentar dominar o jogo, mas não o vencer. Contudo, o narrador propõe, ao final, que seu leitor o julgue criminal, profissional e literariamente (SANT’ANNA, 1997, p. 132), o que culmina na busca por uma verdade que, no entanto, não é possível. Os simulacros são edificados e constituem a narrativa. Baudrillard (1991) faz a seguinte analogia sobre o princípio de verdade e simulacros:

O que pode fazer o exército com os simuladores? Tradicionalmente desmascara-os e pune-os, segundo um princípio claro de localização. Hoje o exército pode dar como incapaz para o serviço militar um bom simulador como sendo exactamente equivalente a um homossexual, a um cardíaco ou um louco verdadeiro. Até mesmo a psicologia militar recua diante das clarezas cartesianas e hesita em fazer a distinção do falso e do verdadeiro, do sintoma produzido e do sintoma autêntico. Se ele imita tão bem um louco é porque o é. E não deixa de ter razão: neste sentido todos os loucos simulam e esta indistinção é a pior das subversões. É contra ela que a razão clássica se armou com todas as suas categorias. Mas é ela hoje em dia que de novo as ultrapassa e submerge o princípio de verdade (BAUDRILLARD, 1991, p. 11).

Esta indistinção de simulação e veracidade na narrativa é que torna o discurso de Martins desconcertante, porque, com efeito, o foco se volta tanto para o universo ficcional quanto para fora dele, ao passo que a narrativa se estrutura de modo a explicitar a ficção, projetando os simulacros de realidade. Nesse tipo de empreendimento, segundo Waugh (1990), a narrativa “revela sua condição de artifício e explora a problemática relação entre vida e ficção” (WAUGH, 1990, p. 34).

A realidade e ficção se fundem como tentativa de configurar um artifício de representação que, ao mesmo tempo, é contestada pela metaficção, esta que, de acordo com Hutcheon (1991, p. 34), tem “o objetivo de questionar tanto a relação entre história e realidade quanto a relação entre a realidade e a linguagem”. Entende-se, portanto, que essa estratégia é uma reação à crise de referencialidade presente no pós-modernismo.

No relato de Martins, a abertura propõe várias possibilidades contraditórias de interpretar o que se passou e as projeções da narrativa formam simulacros dos fatos relatados, ou seja, imagens que imitam a realidade que quase as são, por mobilizar o leitor a se comprometer com as ações de Martins.

Assim é a simulação, naquilo em que se opõe à representação. Esta parte do princípio de equivalência do signo e do real (mesmo se esta equivalência é utópica, é um axioma fundamental). A simulação parte, ao contrário da *utopia*, do princípio de equivalência, parte *da negação radical do signo como valor*, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência. Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro.

Seriam estas as fases sucessivas da imagem:

- ela é o reflexo de uma realidade profunda
- ela mascara e deforma uma realidade profunda
- ela mascara a ausência de realidade profunda
- ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro (BAUDRILLARD, 1991, p. 13).

Os simulacros, decerto, instituem-se reconhecíveis nas imagens projetadas pela narrativa. O relato parte dos fatos análogos de um real concreto, atravessa para a subversão do entrecruzamento de ficção e vida para produzir os efeitos de real.

Em sua narrativa, Martins deixa claro que não busca um relato realista, consciente da insuficiência de idoneidade que o discurso ficcional possa conter, uma vez que este tenciona a simulação. No entanto, ao fazer de sua narrativa a própria crítica e autorreflexão, ele provoca anti-ilusionismos, expondo as camadas contidas na narrativa, colocando o leitor em alerta, forçado a reconhecer o discurso como ficcional, caso, por convenção, venha transigir essa diretriz.

Não pretendo fazer um relato realista, reproduzindo falas e gestos 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 que busco atingir é aquela outra maior, oculta sob uma camada de disfarces, ou, no caso, talvez fosse melhor dizer, de tinta (SANT'ANNA, 1997, p. 98).

Para o leitor, a imagem de Inês e tudo que se possa supor sobre ela encontram-se ocultas nas camadas do texto. A estratégia do narrador é justamente colocar todas as suas intenções veladas sob tudo que é de fato dito. Desenredar as minuciosidades discursivas do não-dito mobiliza o que é possível desenvolver sobre os sentidos que o texto e subtextos propõem. Assim, no relato das ações que levaram Martins à acusação de um crime, as inflexões da narrativa direcionam o debate para pensar a representação criada da personagem Inês.

É estranho e eletrizante o amor, fazendo com que a mulher que estejamos abraçando, possuindo, mesmo sem uma resposta mais evidente de sua parte, não seja uma qualquer, mas aquela em especial, a quem escolhemos até independentemente de nós mesmo, depositando nela nossos afetos mais soterrados, ainda que a realidade e acontecimentos posteriores, uma mulher diferente daquela que imaginamos, criamos, e a transformem em outra, talvez outras, como uma atriz em papel diversos (ou será o espectador quem se modifica?), o que poderia significar que a Inês que revivo agora, com a meticulosidade e os rigores da escrita, não passou de mais uma personagem numa grande representação (SANT'ANNA, 1991, p. 104).

As suposições que o leitor pode fazer sobre a Inês são meramente especulativas, porque o que está em evidência é, sobretudo, o discurso de Martins. O próprio crime – se ocorrera ou não – e o relato sobre ele são, nas entrelinhas, dissimulados.

Com efeito, o título da obra é bastante sugestivo ao conter o adjetivo “delicado”. Este expressa justamente o que envolve todos os aspectos de análises sobre o que ocorrera. Logo, é delicado porque o “crime”, que pode ter ocorrido, envolve uma questão entre a ética e a moral da dignidade humana.

No entanto, Martins conta que após o suposto crime, ao ter um reencontro com Inês no apartamento dela, a moça chega a agradecer-lhe e diz que ele havia sido gentil naquela fatídica noite. Em seguida, nesta mesma cena, ela coloca para tocar um jazz que, segundo Martins, teria sido do mesmo disco que tocara quando ele esteve ali anteriormente, contudo os sentimentos que orbitam os personagens são contraditórios naquele instante (SANT'ANNA, 1997, p. 95):

Eu entendera a frase incisiva de Inês a propósito da minha gentileza como um recado categórico de que ela sabia perfeitamente como fora parar na cama na outra noite e que não desgostara disso. E o fato de ter posto aquele mesmo disco não significaria que ela queria reviver o que se passou?

O leitor não consegue lograr certezas, pois, qualquer que seja a resolução, esta não terá sustentação. Além disso, é “delicado” tomar qualquer julgamento porque a narrativa caminha entre o afeto e a perversão por meio das camadas narrativas.

Sobre o ato circunda a descrição passional de Martins, mas também, há a suspeição de que Inês seja uma peça manipulada por Brancatti. Sobre a audiência de julgamento em que estivera como réu, Martins relata que:

Na verdade, para bons entendedores, o processo, a luta, que se tratava 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 as qualificações. Pois se fora Inês a preparar-me uma armadilha, talvez a partir do momento em que eu lhe revelara a minha profissão em nosso jantar – e o seu telefonema do restaurante teria sido para o pintor –, ela vivia sob jugo e inspiração de Brancatti, que a mantinha numa espécie de cárcere privado, físico, psicológico e artístico. Escravizava-a, em suma, conquanto, diante do juiz, quando utilizei aquele verbo, ela negasse havê-lo pronunciado, até porque perdera os sentidos ao ser acuada por mim (SANT’ANNA, 1997, p.121).

De fato, o que está em jogo é a estética, ou seja, a arte sobretudo, sua materialidade, essência, seus impasses e efeitos. Toda querela em torno do crime e em volta dos atores envolvidos fica em segundo plano, ou melhor, sempre esteve, mas a narrativa monta o *mise en scène* da obra e ela mesma encena para que o julgamento, que o leitor possa empenhar contra Martins, o leve para além da possibilidade de presumir sobre um provável crime.

A narrativa coloca à prova a própria capacidade de isenção de ser a crítica de si mesma, em virtude de seu caráter ensaístico. Consequentemente, a narrativa promove ceticismo no e contra o leitor, haja vista que este também se compromete com “o crime” e com a obra, sendo este um interlocutor direto de Martins.

Nesse sentido, o iminente comprometimento com “o crime” se deve ao provável impulso de o leitor incauto tomar como “verdade”, acriticamente e sem suspeição, o relato. Contra isso, a metaficção desempenha a função de abrir as superfícies da narrativa para expor – talvez, não totalmente, mas em grande parte – as intenções e ficções ocultas em suas camadas.

O narrador-escritor ao, inevitavelmente, incluir o leitor como coautor de sua obra e viável produtor de sentidos, insere-o como cúmplice e seu crítico. Decerto, ao final do livro, o leitor se vê enredado na trama de Martins que solicita que ele julgue sua obra e suas ações, deixando na mão do leitor uma celeuma para deslindar.

A partir dos fragmentos deixados, o leitor pode tentar remontar as peças de uma narrativa com “suas contradições, truques, ambiguidades e *divergências*” (SANT’ANNA, 1997, p. 132), e que, por ela, o leitor tente avaliar tanto a obra de Brancatti quanto a que acaba de ler, do crítico e, agora, escritor Martins. Se ele, portanto, tornou-se um artista também, então, o leitor que tome seu lugar na crítica e, doravante, seja seu par (SANT’ANNA, 1997, p. 132).

A disputa estética entre o artista plástico e o narrador-escritor é um jogo de ego artístico. 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” (SANT’ANNA, 1997, p. 49), logo, para enfrentar Brancatti, nada mais apropriado que Martins fizesse, ele próprio, uma obra artística, e, no caso, tudo que ocorrera seria parte de um complô armado por Brancatti, com Inês como cúmplice, portanto, Martins também precisa de um cúmplice, portanto, seu leitor.

Para Martins, havia um plano para referendar o valor artístico da obra de Brancatti.

Muito mais do que querer ver-me condenado por um pretense crime sexual, empenhava-se ele em que as pessoas se convencessem do alto valor artístico de sua obra – propaganda em suma – e de que eu, um crítico rigoroso, fora seduzido por ela, apesar de Brancatti não ser incauto a ponto de referendar um estupro, tornando-se assim cúmplice dele.

- Mas por que um crítico de teatro e não de pintura? [...] (SANT’ANNA, 1997, p.121).

Martins atribui seu envolvimento nessa possível conspiração ao fato de Brancatti exibir sua obra em uma exposição “do nível de Os Divergentes” (SANT’ANNA, 1997, p.121) e isso demonstraria que Brancatti, portanto, despreza a crítica especializada. Colocando Martins como personagem da sua obra, todo o escândalo causado pela repercussão do “crime delicado”, de alguma forma, Brancatti seria projetado ao (re)conhecimento público.

A hipótese de Martins é que desde a queda de Inês em seus braços na escadaria do metrô, e tudo que sucedera teria sido, portanto, premeditado (SANT’ANNA, 1997, p.122).

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 (SANT’ANNA, 1997, p. 119).

Com efeito, toda a narrativa provoca uma fusão entre a arte e a vida. As imagens produzidas nesse jogo metaficcional e autorreflexivo criam espelhamentos e simulacros, a narrativa se duplica, ou melhor, estende-se para fora da obra numa repercussão em cadeia que afeta tanto os personagens da ficção, quanto reverbera em seu leitor que tem uma incumbência de comprometimento estético com a obra.

A ficção em *mise en abyme* se desdobra para dentro, mas também, para fora de si mesma. Nessa amálgama entre a ficção e a realidade, entre a crônica de um evento vida de Antônio Martins e a crítica de sua própria obra, a relação do estilo narrativo do narrador-escritor ao produzir sua arte, tudo se exhibe de modo a causar os “efeitos de real”, representando os simulacros da vida para além tracejados da obra, abrindo uma narrativa em cascata até atravessar o leitor.

4.2 Obras dentro da obra: as suspensões da narrativa pela metaficção em *Um crime delicado*

A metaficção na narrativa de *Um crime delicado* não só revela os mecanismos dessa produção literária, como igualmente provoca um entrelaçamento de outras ficções e narrativas que surgem dentro da obra. Os diferentes níveis narrativos, entre suspensões e digressões, estão sobrepostos e evidentes. No entanto, apesar de haver também uma manifestação sobre os caminhos e impasses composicionais narrativos, o narrador muitas vezes encobre algumas histórias que orbitam seu relato. Assim, ele estimula seu leitor a agir no jogo metaficcional proposto.

Nesse sentido, camadas e subtextos são gerados e levam o leitor a um *mise en abyme*, ou seja, a um espelhamento da obra que gera reflexos que conseqüentemente constroem uma massa densa de sentidos possíveis de serem empregados à narrativa principal. Esse processo de escrita marca, dá dimensão e grandeza ao estilo de Sant'Anna no fazer literário. Por meio dessa capacidade de criativa, narrativas simples – e ao mesmo tempo complexas – são concebidas e duplicam-se em especulações.

O criador da noção de metaficção, William Gass, propõe que tal fenômeno manifesta suas reflexões como forma de pensar o mundo em que vivemos, ao passo que seus desdobramentos são eficientes em criar mais ficções.

Assim, o narrador-personagem-autor, Martins, assenta seu relato. A obra de Sant'Anna está permeada por essas características metaficcionais e apresenta-se com uma vultosa produção de narrativas, nas quais, um conjunto de histórias se organizam de modo a criar planos sequenciais que ora cruzam a narrativa principal, evidenciando-a e contribuindo para múltiplas interpretações das histórias narradas.

Em *Um crime delicado*, o leitor observa um desenvolvimento de narrativas que se agrupam. Estas fluem de modo paralelo e explícito, mas também velado, no fluxo narrativo ou nas suspensões feitas pelo narrador, bem como, nos demais elementos que envolvem a obra, tudo isso faz emergir outros enredos que, em certa medida, dão o tom da narrativa biográfica de Martins e formam uma extensão significativa da história.

Essa comunicação entre níveis ficcionais numa narrativa remete ao que Bernardo (2010) chama de “ponte”. Para ele, a metaficção:

É uma ponte interna, e nela se pensa a ficção dentro da ficção. Por ser interna, podemos substituir a metáfora da ponte pela metáfora das escadas – por exemplo, as escadas do holandês M.C. Escher que vemos na litografia “Relatividade”, de 1953.

Nas duas dimensões da imagem, Escher nos apresenta mais do que três dimensões. Ele nos obriga a não descansar os olhos, como se não conseguíssemos ver o quadro que, no entanto, vemos. Suas escadas lembram a escadas de Madoz porque também representam a metaficção: estabelecem a comunicação entre campos ficcionais. Se aceitarmos que a realidade como a conhecemos não deixa de ser um outro campo de ficções, precisamos aceitar o convite implícito nas escadas de Echer: dar mais um passo (para cima ou para baixo?) e esboçar a hipótese de que só podemos passear no parque da realidade se e somente se entramos no parque da ficção. Ou: de que nós só podemos conhecer a realidade através da ficção (BERNARDO, 2010, p. 37-38).

Nesse sentido, Bernardo (2010) assevera que a metaficção é o meio pelo qual o sujeito pode reconhecer a realidade e a forma como ela se concretiza, de maneira tal, que esse feito se dá de modo consciente, pois o escritor da narrativa ficcional não deixa o leitor esquecer que está lendo uma ficção, porém, uma ficção labiríntica produtora de simulacros de realidade.

Essa consciência e os espelhamentos entre ficção e realidade se realizam no relato de Martins em momentos, por exemplo, como na cena em que ele vai assistir a uma peça no teatro, após ao incidente em que ele amparara Inês nas escadarias do metrô.

No papel de crítico teatral, Martins assiste a uma peça chamada “Folhas de outono” (SANT’ANNA, 1997, p. 19) e faz a seguinte descrição sobre suas impressões:

o que vi, àquela noite, foi um espetáculo manifestadamente de texto, em que um homem ainda jovem se debatia em movimentos espasmódicos de encontro a uma mulher, também jovem, ora acusando-a por suas desilusões existenciais, artísticas, sexuais, ora procurando retomar um momento qualquer em sua trajetória, no qual julgava ter sido feliz com ela. Queria retomar àquele tempo que o próprio autor-diretor, faça-se-lhe justiça, deixava ver, por meio da personagem feminina, nunca ter existido, numa fala que não é sem constrangimento que anexo à minha própria peça escrita:

- Aquele tempo nunca existiu, Paulo. Você está criando-o agora. Por que não tentamos vive-lo de verdade? (SANT’ANNA, 1997, p. 18).

Essa reflexão que ele faz sobre “Folhas de outono” remete ao que Bernardo (2010, p. 31) pondera sobre o efeito de multiplicação dos espelhamentos narrativos, também produzidos por Cortázar em *Continuidad de los parques* – conforme a análise desse conto feita por Bernardo (2010) e descrita na seção 3.3 deste trabalho. Por efeito dessa multiplicação, o leitor pode estabelecer a comunicação entre os campos ficcionais para conhecer a realidade, no caso, os fatos narrados por Martins.

Vale lembrar que o que está em jogo é o desafio de conjecturar sobre as ações que o levaram ao suposto crime, que, embora, tenha sido absolvido pela justiça, nem mesmo Martins se sente totalmente confiante de sua inocência. Porém, nada mais há senão suposições. Então, é pelas entrelinhas, e por meio da metaficção, que se pode completar ou ao menos tentar preencher as lacunas sobre o caso. Mas, mais que isso, entender como ocorre os

desdobramentos de uma narrativa completamente ambígua e relutante em dizer e desdizer; em avançar e recuar; e, sobretudo, que se inscreve também no não-dito.

Ainda sobre a peça que o leitor “assiste” através da perspectiva de Martins, este continua sua descrição daquela assim:

[...] era uma simulação do amor, beirando a impotência e buscando ostentar a própria teatralidade, numa pretensa metalinguagem que não passava de um álibi, como desmascarei, para um desses falsos dramas vezes vistos e revisto, que volta e meia se tenta travestir com tiques e jargões de época, uma coisa tediosa e medíocre, não houvesse eu, resguardado pela penumbra, sentido uma emoção e prazer secreto ao assistir a ela. Não por suas qualidades intrínsecas, como já deixei claro, mas pelas relações críticas – ou não seria melhor dizer “críticas relações”? – que pude travar com o espetáculo, a partir de uma recepção aguçada pelos acontecimentos da tarde, cujos rastros ainda estavam vivos em meu pulso direito, marcados pelas unhas de Inês, de vez em quando eu aflagava (SANT’ANNA, 1997, p. 18).

A metaficção aqui é explícita. Martins, ao fazer uma crítica da peça, parece quase que diretamente falar de sua própria peça literária. Com efeito, ele próprio evidencia, propositalmente ou não, seus parâmetros críticos. Cabe ao leitor relacionar a mesma crítica sobre a peça lida – ou não. Logo, a narrativa de *Um crime delicado* seria, por que não, uma encenação que busca ostentar mais a teatralidade e performance narrativa por meio da metalinguagem que formar ou criar um álibi para os “falsos dramas” narrados.

O relato literário de Martins que se constituía, inicialmente, como uma peça de defesa, utilizando-se dos recursos de autorreferência para “passar a limpo” seu drama vivido com Inês, no entanto, tendo a obra artística como matéria de expiação do hipotético crime, ele acaba por ensejar que seu trabalho literário tome a centralidade do palco para que sua qualidade seja julgada. Ademais, ele próprio relaciona de forma crítica a peça com sua autobiografia. E, nesse sentido, a imagem de Inês insiste em pairar na atmosfera, enquanto ele assiste à peça (SANT’ANNA, 1997, p. 21).

A autorreflexividade intensifica a consciência de si na narrativa.

A consciência supõe não apenas o labirinto como também o uróboro, ou seja, a serpente mítica que tenta devorar sua própria cauda. Não podemos levantar-nos pelos nossos próprios cabelos, não podemos morder nossos próprios dentes, não podemos, enfim, dizer quem somos e definir a nós mesmos – mas o tentamos desesperadamente. A metaficção é a serpente que representa essa tentativa (BERNARDO, 2010, p. 38-39).

O caráter ontológico dos constituintes dessa narrativa como relato biográfico de um evento da vida de Martins inclui a tentativa de buscar na inserção de outras ficções a definição de si mesmo. A metaficção é um recurso recorrente e amplo na narrativa e constitui a identidade dela. Com efeito, não só em decorrência da duplicação e espelhamento entre as ficções

presentes ou autorreflexão na construção narrativa, mas também, está presente como recurso na imagem da capa – como já mencionado na seção 3.3 –, bem como, articula gênero discursivo híbrido de texto literário.

O romance contém em si a própria crítica como um ensaio do relato autobiográfico de Martins. Além disso, também está incluído, em sua narrativa, outro gênero, a carta que Inês envia para Martins, mensagem que de igual modo se vê mais um desdobramento metaficcional permeando as entrelinhas, conforme pode-se conferir a seguir:

*Meu caro amigo! (Acredito que possa trata-lo assim, não?)
Cheguei a pegar o telefone ontem, mais de uma vez, para falar com você. Como consegui seu número e endereço? Não foi difícil. Basta que eu ligasse para o jornal em que você escreve sua coluna. Expliquei que era para lhe transmitir com urgência um convite. Se não cheguei de fato a ligar para você foi por timidez. Para que você não se sentisse obrigado a aceitá-lo. Mas não vou esconder que gostaria muito que comparecesse a essa exposição, com a qual estou intimamente envolvida. Não quero adiantar nada. Apenas que se trata de um determinado quadro e que não busco qualquer complacência. Para isso, ninguém melhor do que um crítico!*

Inês

P.S: A ideia de convidá-lo ganhou força quando li no jornal de ontem um artigo seu, que me tocou de modo particular, apesar de sua, por vezes, crueldade. Mas não será secretamente desejo, o que me estimula e desafia? (SANT'ANNA, 1997, p. 48).

A carta assinada por Inês foi entregue na portaria do prédio de Martins e, segundo a narrativa – na fala do porteiro –, por um homem que chegou de moto, enquanto uma mulher, que veio na garupa, o esperava (SANT'ANNA, 1997, p. 46). A mulher pode ser Inês, mas não é possível afirmar, pois, se era Brancatti quem deixou a carta, há também a possibilidade de a mulher ser Lenita, uma personagem que surge em cena na exposição onde Martins se depara perplexo com o quadro “*A modelo*”. Lenita abordou Martins, dizendo que o conhecia por intermédio de Inês que havia comentado sobre ele. Logo depois, inesperadamente, o leitor é informado que Brancatti é casado, mas com Lenita (SANTANNA, 1997, p. 58), portanto, a ideia que se faz até então da relação entre eles – Brancatti e Inês – é difusa.

Quanto à carta, esta havia sido entregue dias depois do suposto crime, e nela, Inês parece tratar Martins com intimidade, mas sem deixar de ser em certa medida irônica. A metaficção aqui se dá num sentido em que há elementos de uma possível dissimulação de Inês, pois, mesmo tendo percebido uma “crueldade” da crítica teatral de Martins, no texto publicado num artigo de jornal, ela o convida para analisar a obra a qual ela está “intimamente envolvida”. No entanto, a carta também assinala a revelação que Inês sentira “timidez” e não teve coragem de falar com Martins por telefone, anteriormente. Entretanto, tudo isso lhe move “secretamente um desejo que a estimula e desafia”.

Mais uma vez, o simulacro de um possível complô de Brancatti com Inês ganha forma, pois, se Inês havia sofrido uma violência de Martins, por que então em seguida lhe mandaria uma carta, chamando-lhe de “caro amigo”, senão com ironia? A carta também reforça a possibilidade de tanto o artista plástico quanto a modelo – no caso, Inês – quererem que Martins visse o que estava retratado na pintura, para que ele tomasse um choque com o que veria, o que de fato ocorre (SANT’ANNA, 1997, p. 55). No entanto, a metaficção, nesse sentido, expõe camadas de subtextos que nada mais são que simulacros. “O sentido, a verdade, o real só podem aparecer localmente, no horizonte restrito, são objectos parciais de espelho e de equivalência” (BAUDRILLARD, 1991, p. 137).

As ficções que orbitam sobre o texto e sob as camadas narrativas são articuladas por meio da metaficção e constituem-se como simulacros produzidos pelo enredo, todas as imagens produzidas são ilusórias da realidade. A dupla potência do simulacro na narrativa de Martins permite, além da reflexão metaficcional, a construção de imagens sobre o que é narrado. No entanto, não se pode afirmar, em absoluto, nada. As certezas, tanto sobre o discurso narrativo, quanto dos eventos narrados são rasuradas pela simulação ficcional. Logo, um dos efeitos da metaficção é a produção de simulacros.

Quanto mais nos aproximamos da perfeição do simulacro (e isto é verdade para os objectos, mas igualmente para as figuras de arte ou para os modelos de relações sociais ou psicológicas) mais aparece à evidência (ou antes ao gênio maligno da incredulidade que nos habita, ainda mais maligno que o gênio maligno da dissimulação) por que é que todas as coisas escapam à representação, escapam ao seu próprio duplo e à semelhança (BAUDRILLARD, 1991, p. 137).

Em *Um crime delicado*, o jogo proposto pela metaficção é uma busca *ad infinitum* do inalcançável real. Além disso, os impasses, as dúvidas e a extensão da narrativa para aquilo que o leitor (re)faz em coautoria subjetiva do texto são engendrados pela escrita de caráter pós-modernista, na qual, Sant’Anna está profundamente vinculado. O autor busca um novo tratamento para o real, pois, pela metaficção, expõe os artifícios discursivos de sua obra, as estratégias anti-ilusionistas são lançadas e a própria ficção é colocada em debate. Assim, na metáfora do teatro como espaço diferenciado e como palco de ilusões, a narrativa se concretiza.

O anti-ilusionismo é a via pela qual o leitor tem a possibilidade de “justamente postar-se diante da obra de forma consciente, decidindo, espontaneamente, pela entrada ou não no jogo, ao invés de submeter-se à ilusão de que se está diante da realidade (PEREIRA, 2010, p. 23). Além disso, Baudrillard (1991) acrescenta que a construção e desconstrução exata do mundo é baseada numa fé tenaz e ingênua de um pacto de semelhança das coisas consigo próprias. Cabe ao leitor saber articular essas interações.

O real, o objecto real é suposto ser igual a si próprio, é suposto parecer-se como um rosto a si próprio no espelho – e esta semelhança virtual é com efeito a única definição do real – e todas as tentativas, entre as quais a holográfica, que se apoiam nela, não podem deixar de errar o seu objecto, porque não têm em conta a sua *sombra* (e é por isso precisamente que não se parece consigo próprio), essa face escondida onde o objecto se afunda, do seu segredo. Ela salta literalmente sobre sua sombra, e mergulha, para aí se perder ela própria, na transparência (BAUDRILLARD, 1991, p. 138).

Dessa forma, a narrativa da obra de Sant’Anna desenvolve caminhos para uma entrada consciente no mundo ficcional, tanto quando se põe a refletir sobre si própria enquanto se constrói, quanto na sua pretensão em articular quais efeitos – ou “hologramas” – ela mesma deseja produzir. Essa postura é bastante recorrente na ficção contemporânea, haja vista, o que se pode visualizar no que o narrador de *Um crime delicado* produz no sentido de, assumidamente, não buscar ser uma obra que espelhe o mundo, muito menos se fechar em resoluções limitadas, tampouco, ser construtora de linearidades e de correspondências exatas. O narrador-escritor da obra abre sua narrativa para que o leitor recomponha o relato de modo consciente. Ao fazer da metaficção seu recurso de tessitura narrativa, Martins provoca o leitor a fazer correlações a todo momento:

O eventual leitor desta narrativa já estará percebendo, a esta altura, que o que escrevo – e escrevi para o jornal – sobre aquele espetáculo está e estava inteiramente vinculado às perturbações que eu próprio vivia, servindo-me também como uma justificativa cifrada para os acontecimentos humilhantes, patéticos, que sucederam comigo mais tarde naquela noite (SANT’ANNA, 1997, p. 67).

Ou seja, o narrador assume que seu relato é cifrado e pressupõe que o leitor, a quem ele se dirige, seja um leitor perspicaz, inteligente, hábil, versado e, sobretudo, que se mantenha consciente das estratégias e efeitos da narrativa. Ele também reconhece que as narrativas que compõem seu relato estão diretamente vinculadas ao que ele vive então. Os elementos metanarrativos afetam a narrativa de Martins, são relativizados por ele e estão manifestadamente fundidos.

Na cena em que o narrador-escritor assiste à peça teatral “Folhas de outono”, há uma relação fortemente travada entre o que acontece encenado no palco, com os eventos e sentimentos relatados por Martins no romance. Algo análogo ao que ocorre em *Hamlet*, de Shakespeare, quando Cláudio – o rei que se casou com a cunhada e assumiu o poder soberano de Rei da Dinamarca, no lugar do irmão que morrera – tem um comportamento tido como suspeito por Hamlet – filho do rei morto. O atual rei teria saído imediatamente após o término da peça teatral em que havia uma encenação na qual o irmão de um rei o mata. Hamlet, então, trava uma relação com o que é encenado e confirma que seu tio teria matado seu pai. Embora a encenação tenha sido combinada entre Hamlet e os atores, a ficção, como um simulacro da vida,

faz Hamlet ter certeza de que aquilo estava vinculado à vida dele. Logo, Cláudio seria culpado justamente por ter sido afetado pela peça encenada. Dessa forma, Hamlet se sente autorizado a seguir com sua vingança contra o tio-padrasto. Tanto em *Hamlet*, quanto em *Um crime delicado*, a metaficção espelha as narrativas das obras de modo que o leitor veja as ficções interligadas.

O leitor, ao reconhecer essas estratégias da narrativa, consegue visualizar as profundidades e camadas do relato e as suspensões, nas quais aparecem mais ficções. Como quando o narrador de *Um crime delicado* olha a obra de arte “A Modelo” que mostrava Inês (SANT’ANNA, 1997, p. 55) e a forma mais íntima dela era “exibida ali” (SANT’ANNA, 1997, p. 56). Martins faz vinculações com o que ocorrera entre eles no apartamento da moça.

Em minha lentidão – ou talvez porque fosse a última coisa que esperava – demorei a compreender o principal: que Inês, pela posição em que se encontrava, ou por sua expressão de alheamento, não poderia ter pintado a si própria num autorretrato utilizando um espelho. E que fora outro a pintá-la e ali estava a assinatura: Vitório Brancatti. Numa plaquinha, o título da obra, que era *A modelo* (SANT’ANNA, 1997, p. 56).

Ele descreve sua reação de “choque” (SANT’ANNA, 1997, p. 55), ao observar o quadro na exposição, de um modo que o leitor tenha a impressão daquilo que seria uma experiência catártica: “E foi como se me surpreendessem numa situação embaraçosa e injustificável que estremecei, como se tivesse levado uma descarga elétrica [...]” (SANT’ANNA, 1997, p. 56). Com efeito, ler o nome de Brancatti na plaquinha do quadro, para Martins, foi a conclusão de que o artista plástico teria capturado aquela cena *in loco*, tal o impacto que sentira ao ver o “realismo” com que o artista teria conseguido lograr ao representar aquela cena em sua obra.

Esta cena é também a que ele fora surpreendido por Lenita, que lhe abordara a fim de cumprimenta-lo. Mas o que chama atenção neste ponto do relato é o modo como a narrativa do quadro salta à narrativa de Martins, aquela se revela como um segundo plano narrativo desta. É o que se pode verificar num diálogo que ele tem com Inês, posteriormente. Martins faz as seguintes perguntas retóricas sobre o cenário visto no quadro que retratava a moça:

– De que o apartamento é um cenário para você se movimentar dentro dele, segundo um esquema de probabilidades previsto por Vitório, de acordo com seus caprichos? E de que a obra que vi na exposição não passa de uma documentação disso? A obra de Vitório, de certa forma, é você mesma, Inês, e ele precisa mantê-la encerrada aqui. É diabólico e aviltante. Mas posso dizer que ele está de parabéns. (SANT’ANNA, 1997, p. 101).

Martins admite a capacidade artística de Brancatti em desenvolver uma arte “realista”, mas que evidentemente, como já posto nesta pesquisa, não passa de ilusória. Ou seja, o próprio narrador, que está o tempo todo alertando seu leitor de que se mantenha consciente sobre o

relato ficcional, também incorre, por algum momento, ao erro de se deixar iludir pelo “efeito de real” (BARTHES, 2004, p. 190).

Eis, então, a força coercitiva que a ficção exerce sobre o fruidor que não está imune à ilusão ficcional. Bernardo (2010) comenta que a exposição dos elementos que envolvem o fazer artístico “não deixa o espectador se esquecer de que ele é isso, o espectador de uma obra de arte, e não um *voyeur* de vida alheias, assim como Machado de Assis nunca deixou seu leitor se esquecer de que ele era o leitor de uma obra de ficção, e não um *voyeur* da vida alheia (BERNARDO, 2010, p. 124). A metaficção, portanto, é o antídoto contra os possíveis ilusionismos, ela produz os simulacros e exhibe suas estratégias para que o fruidor da arte perceba o que a ficção efetivamente é. Essas estratégias anti-ilusionista da metafictionalidade desvela os constituintes da arte.

Ao tomar consciência do que o quadro de Brancatti lhe causara, Martins tenta refazer elucubrações críticas sobre a arte:

A verdade era que eu estava muito perto de uma iluminação crítica, ou talvez já houvesse obtido, faltando apenas um desfecho 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 ao mesmo tempo péssima e provocativa, vulgar e estimulante, tornando relativo, para não dizer inútil de valor? O que, por sua vez, remetia e remete a uma outra pergunta: não poderá uma peça crítica torna-se uma obra de criação tão suspeita e arbitrária quanto *A modelo*, de Vitório Brancatti? (SANTANNA, 1997, p. 97).

Essa reflexão remete a algo deveras interessante: ao observar o exercício e a habilidade profissional do crítico Martins, subscreve-se na narrativa a instrução de como o leitor também deve refletir sobre a mesma narrativa que ora lê; pondo-se, portanto, como um leitor-crítico potencial da obra *Um crime delicado*.

O leitor visualiza o simulacro de crítico representado pelo personagem Martins, ou seja, a autorreflexão gerada pela metaficção coloca o leitor tal como aquele que olha o quadro de Magritte, “A reprodução interdita”. Dessa forma, o leitor está posicionado “atrás” de Martins, este que, por sua vez, está “de costas para o leitor”, fazendo a crítica da obra de Brancatti. Eis, mais uma vez, o espelhamento causado pela metaficção. Os simulacros, portanto, se reproduzem – ou duplicam-se em camadas.

Nesse sentido, as possíveis hipóteses levantadas pelo narrador, que levam o leitor às conjecturas e à tentativa de preencher as lacunas do texto, formam as ficções espelhadas na obra como “matrioshkas” que Bernardo (2010, p. 32) menciona. Assim, “o brinquedo parece ter por objetivo provocar a surpresa, mas como provocar surpresa *ad infinitum*? Basta deixar a última boneca fechada; o processo de reiteração e miniaturização preserva o mistério”.

O jogo da metaficção aqui não pretende nem resolver, nem desfazer os enigmas do texto de *Um crime delicado*, mas, sim, protegê-los o quanto possível. “O prazer depende da preservação dos enigmas, enriquecendo-se, e não diminuindo, com a reflexão cerrada sobre eles” (BERNARDO, 2010, p. 27).

É o caso do que está contido na metaficção a qual Inês seria uma peça de manipulação de Brancatti para envolver Martins numa armadilha. Ainda quanto a isso, em certo momento, verifica-se um trecho em que o narrador expõe sua reflexão acerca da cena em que a moça desmaiou em seus braços, antes do ato que culminou na configuração do suposto crime que o levou a julgamento. Isso é mais uma peça lançada desse quebra-cabeça.

Para mim, desmaios em conversações eram coisa de teatro. De mau teatro. Mas não era aquilo também teatro? E pressenti que ela iria cair desfalecida, falsa ou verdadeiramente. Ainda tive tempo de dar a volta à mesa para amparar Inês. E, pela segunda vez na vida, ela caiu em meus braços, com seu corpo levíssimo, etéreo. Antes de, pelo menos aparentemente, Inês perder os sentidos, julguei ouvi-la sussurrar, quase coincidindo com o fim da música:
– Ele me escraviza (SANT’ANNA, 1997, p. 101).

Ao passar para o leitor tais processos narrativos de sua história, o narrador-escritor descreve as cenas e seus constituintes de modo sempre a aludir e velar, ele jamais desnuda nem revela nada claramente. A narrativa sempre faz referências, ela indica, aponta e versa com as ficções correspondentes. A tese principal de Martins é que o quadro podia revelar algo latente.

Aliás, eu podia estender ao seguinte ponto a minha lógica, que não deixava de ser loucura e ao mesmo tempo uma brilhante intuição: se Vitório dispunha de Inês, que tentava dispor de mim, Vitório estaria dispondo também de mim, caso eu me deixasse levar. 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. E ainda que isso fosse um exagero, tanto Vitório como Lenita estariam presentes na própria Inês, que lhes transmitiria, certamente, um relato pormenorizado de minhas opiniões e reações diante da obra de Brancatti e tudo o mais (SANT’ANNA, 1997, p. 97-98).

Cabe, aqui, portanto, perceber que todo o mistério e a trama que envolvem a narrativa principal de *Um crime delicado* são uma cauda longa com ramificações de axiomas. No entanto, os efeitos colaterais indesejáveis de certas resoluções cerradas são exatamente deixar outras arestas do texto sem aparar. Ou seja, sempre haverá algo pendente de solução em sua narrativa.

Nesse sentido, o trabalho do leitor é indefinível e incessante, pois a obra de Sant’Anna suscita o que Bernardo (2010) propõe como leitura sem o “eu” do leitor que possa impedir o “caminho” da arte e suas direções, isso supõe, portanto, ler com “toda simpatia possível, com toda suspensão possível da descrença, sem sobrepor à experiência artística *aprioris* preconceituosas” (BERNARDO, 2010, p. 104). Também, Bernardo (2010) afirma que a arte

nos coloca melhores na vida e cita Lewis para lembrar como se deve apreciar, por exemplo, um quadro de Magritte:

Sentarmo-nos em frente ao quadro no intuito de que ele nos faça algo, e não para que façamos algo com ele. Entregar-se é a primeira demanda que qualquer trabalho de arte nos faz. Olhar. Escutar. Receber. Tirarmos a nós mesmos do caminho (e não vale a pena perguntarmo-nos primeiro se a obra à nossa frente merece tal entrega, porque enquanto não nos entregarmos não será possível saber isso) (LEWIS, 1961, p. 102 *apud*. BERNARDO, 2010, p. 104).

Afirmar que Martins é ou não é culpado pelo crime de abuso contra Inês, sem que se faça uma leitura um sem-número de vezes da obra de Sant’Anna, é encerrar a narrativa, reduzindo-a a uma mera e estreita discussão que o próprio narrador não permite que se faça. E, mesmo que se faça diversas tentativas nesse sentido, ainda assim, não se chegará a lugar algum, pois o que está posto é o jogo da metaficção. Esta que permeia a obra de modo a também fazer com que o narrador traga à baila menções de outras obras existentes. É o caso, por exemplo, quando na narrativa há a referência à “Vestido de noiva” de Nelson Rodrigues.

Nessa parte de *Um crime delicado*, o leitor que conhece toda a carga de dramaticidade e erotismo contida nas peças de Rodrigues, poderá fazer mais conexões com o relato de Martins, pois o drama e erotismo estão presentes na atmosfera de ambas narrativas. Martins inclusive comenta criticamente a peça do grande autor do teatro moderno brasileiro, afirmando que ele, evidentemente, renovou a dramaturgia: “Desnecessário discorrer em profundidade a respeito de Nelson Rodrigues e sua peça *Vestido de noiva*, que ao estrear no Rio, em 1943, sob a direção de Ziembinski, estremeceu os alicerces do teatro brasileiro, se é que este possuía verdadeiramente alicerces” (SANT’ANNA, 1997, p. 66).

É, também, nesta hora que o leitor percebe a vinculação, entre outras, da ficção narrada com o erotismo rodriguiano “que quase não há lugar em seu teatro para a pornografia ou nudez ostensivas. No máximo, decotes, ligas, combinações, que funcionam como poderosos fetiches” (SANT’ANNA, 1997, p. 67).

Com efeito, o narrador se utiliza dessa premissa para compor sua narrativa e relatar seu envolvimento com as mulheres que ele se envolve, além de Inês. Isto é, há na narrativa também um envolvimento dele com Maria Luísa, uma atriz que interpretava o papel de “Lúcia” na peça de Rodrigues, a qual ele fora assistir e relata que, na peça, a nudez das duas atrizes – Maria Luísa e a que interpretava a irmã de Lúcia, Alaíde, já morta em cena – “era deslumbrante e provocadora” (SANT’ANNA, 1997, p. 67).

O mesmo erotismo insólito envolve o relato em que ele e Maria Luísa têm um encontro sexual no apartamento dele. A atriz em determinado momento parece querer exercer um poder

sobre o crítico. “- Agora você vai ver quem só funciona do pescoço para cima – ela disse, com uma risada na qual não transparecia nenhum rancor” (SANT’ANNA, 1997, p. 67). Isso faz lembrar uma frase comumente atribuída a Oscar Wilde: “Tudo no mundo está relacionado a sexo, exceto o próprio sexo. Sexo está relacionado a poder”. Poder que ela, portanto, ao que o texto indica, queria exercer sobre Martins naquele momento, pois, antes, ele havia feito uma crítica sobre sua interpretação no teatro.

A metaficção nesse ponto da narrativa se apresenta na medida em que faz com que o narrador reflita sobre como construir seu relato a respeito do caso “Maria Luísa”, assim, ele diz: “Para descrever o que se passou entre mim e Maria Luísa, serei obrigado a abdicar de toda pretensão à elegância e ao bom gosto literário, e mudar radicalmente de estilo” (SANT’ANNA, 1997, p. 70). Ou seja, o narrador-escritor reconhece conscientemente qual estilo deve seguir para dar o tom de sua literatura. Nesse sentido, a metaficção como recurso que desmascara a realidade coloca em debate a linguagem. Bernardo (2010, p. 41) comenta que “para que haja problematização da realidade é necessário [...] que se passe pelo caminho que leva à problematização da própria linguagem”.

O narrador comenta sobre os mecanismos de sua produção literária: “os leitores não imaginam o quanto me custa tanta crueza” (SANT’ANNA, 1997, p. 73). Esse é um aposto que ele coloca em sua narrativa, portanto, um comentário que ele subscreve para justificar uma descrição grosseira, como: “[...] depois de urinar, examinei meu pau diante do espelho” (SANT’ANNA, 1997, p. 73). O relato do encontro sexual com Maria Luíza se encerra com Martins contando que “falhará” e não conseguira ter ereção. “[...] Maria Luísa era para mim inexpugnável: não havia nela, em sua perfeição – despida dos véus do pecado ou qualquer outro figurino ou adereço –, nenhuma brecha por onde eu pudesse penetrar” (SANT’ANNA, 1997, p. 74). Nota-se que entre Maria Luísa e Inês, há uma comparação implícita.

Em outro momento da narrativa, aparece outra metaficção: a peça *Albertine*, “uma livre adaptação de temas proustianos” (SANT’ANNA, 1997, p. 78). Martins comenta que esta parte do seu relato é para, sobretudo, mostrar explicitamente que ele recuperava sua energia crítica:

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 uma 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 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* (SANT’ANNA, 1997, p. 78).

Sua consciência literária faz a narrativa sublinhar e incluir em seu texto as análises teóricas acerca da literatura contemporânea, cujo contexto, a própria obra, de fato, está vinculada. Ao incluir comentários na narrativa, o narrador, também, cita *Hamlet* (SANT'ANNA, 1997, p. 79) para marcar a intertextualidade que *Albertine* tem com a peça shakespeariana. No entanto, como já mencionado antes, *Um crime delicado* também tem um diálogo com a peça do dramaturgo inglês.

Durante a suspensão da narrativa principal, Martins, ao fazer a crítica teatral da peça supracitada, comenta “[...] sobre os limites da literatura” (SANT'ANNA, 1997, p. 79) e reflete, acrescentando, que os conflitos da peça não deviam “[...] reduzir o escritor e sua literatura” (SANT'ANNA, 1997, p. 81). Com efeito, tudo que ele diz sobre a peça, faz alusão àquilo que o leitor pode deduzir sobre a própria narrativa de Martins. Como é o caso de “[...] correspondendo a um certo tipo de decifração biográfica, mas pseudocrítica de sua obra, não há, nessa obra em si mesma, nada que possa legitimá-lo” (SANT'ANNA, 1997, p. 81). Assim, ele faz parecer estar falando de *Albertine*, no entanto, cabe perfeitamente usar sua crítica para se referir e observar sua própria narrativa e obra.

4.3 Anti-ilusionismos: a narrativa translúcida

A narrativa de *Um crime delicado* é permeada pela autorreflexão, tanto da perspectiva que se nota o narrador fazendo digressões sobre suas ações, quanto ao que diz respeito ao relato que contém em si a própria crítica literária. No primeiro caso, pode-se inferir que é como se os eventos da vida de Martins ganhassem sentidos a partir do momento em que ele decide materializar suas ações num texto escrito, isso remete ao que Candido (2006) fala sobre a função que a literatura tem, que é a de possibilitar ao homem conhecer a si mesmo e a própria realidade, o que, conseqüentemente, direciona-o ao despertar de um senso crítico.

O que parece motivar Martins a escrever sua “própria e pequena obra” (SANT'ANNA, 1997, p. 132) é o desejo que ele tem de juntar os “fragmentos dispersos, cenas nebulosas, frases soltas, olhares, visões reais ou subjetivas” (SANT'ANNA, 1997, p. 23) que envolvem seu caso com Inês. Ao descrevê-los, ele tenta, portanto, unir os pontos soltos de uma memória cujas imagens estão desfocadas. O que faz lembrar Bento Santiago, quando tenta “atar as duas pontas da vida” (ASSIS, 1983, p. 18) e, por meio da construção de uma obra literária, restaurar as partes que, provavelmente, se perderam, devido ao fato de, enquanto a história era vivida, não se tinha condições de controlar os eventos, refletir sobre as ações e – quem sabe – modificá-las de tal modo como a escrita possibilita.

Tanto Dom Casmurro, quanto Martins não conseguem modificar o que foi, pois, para ambos, suas respectivas celeumas que desafiam seus íntimos estão encobertas por camadas espessas e opacas, logo, subjetivas. E como maneira de tentar sanar essas perturbações que os cercam, recorrem à literatura como modo de, senão curá-los, expiá-los desses conflitos que os “sufocam”. Pois, para escrever os indivíduos precisam, entre outras coisas, de planejar, organizar as ideias, enunciar, reiterar e, assim, enquanto esse processo avança, as imagens daquilo que se deseja recompor parecem se tornar mais nítidas. Nesse sentido, Martins admite em seu relato que: “vejo a mim mesmo enquanto narro” (SANT’ANNA, 1997, p. 14). A experiência literária compreende a significação que se dá às coisas e as formas que as delineiam.

O *texto* é um reservatório de significado que hipoteticamente deve estar sempre disponível para o ato de interpretação decodificar o sentido. Já a *obra* é uma espécie composta de superposição de formas de apresentação resistentes num primeiro instante à interpretação, pois seu caráter performativo origina uma multiplicidade de reações (ROCHA, 2008, p. 42).

As camadas de *Um crime delicado*, compostas por comentários do narrador-escritor acerca da constituição da própria narrativa, são expostas pela metaficção. Logo, essas autorreflexões abrem janelas para expor o fluxo do discurso narrativo, expondo as subjetividades e o que está velado. Enquanto escreve, Martins se dá conta que para narrar a realidade é preciso recriá-la, ou seja, o que está ao seu alcance é um efeito de real. Nesse sentido, ele admite: “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 numa peça teatral a que não se deu a devida ordem, aliás inexistente na realidade” (SANT’ANNA, 1991, p. 50).

Ao observar essa afirmação, confirmar-se que a representação do real é então uma recriação, portanto, um simulacro. No entanto, recriar esse real de maneira que seus eventos sejam moderados por uma lógica, não parece viável. Desse modo, refletir e dar sentido à realidade, quando se busca reconstruí-la numa narrativa, é ir em busca algo que a represente.

No chavão pós-moderno, a metaficção conspira a favor do simulacro, em detrimento da realidade, e detona a possibilidade de manter uma confiança na verossimilhança realista dentro de um universo em que os signos apontam para outros signos, textos se referem a outros textos, e as interpretações só se realizam numa tensa disputa entre interpretações (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 126).

Além disso, parece óbvio dizer que os textos ficcionais não são portadores de verdades, mas isso fica ainda mais explícito na ficção contemporânea, cujos experimentalismos realizados nessa produção pós-modernista têm se revelado habilidosos em lançar mão dos recursos metaficcionais como marca de seus projetos de identidade estética. Esse fenômeno propõe que

o narrador coloque sob suspeita o próprio discurso. Quando ele comenta sobre si, conseqüentemente, mobiliza o leitor numa interação direta. Esse procedimento é um recurso da metaficção autorreflexiva, uma produtora do que se pode chamar de anti-ilusionismo, um efeito que dispersa a ilusão de representação do real.

O anti-ilusionismo, para nós, representa uma reação a um tipo de representação que, convencionalmente, promove a ilusão artística e o envolvimento do leitor/espectador com as obras. Essencialmente, o que se está combatendo, nada mais seria, que uma crença nos discursos enrijecidos, (e seguidores de convenções) apoiados, muitas vezes, em uma velha metafísica. É contra um tipo de literatura e de cinema que estamos falando. Em vez das convenções de real, das noções de verdade e de objetividade, percebemos uma denúncia de que tudo é ficção, jogo, construção que, no máximo, obtém um efeito de real. Essa a vertente e, no século 20, tanto na literatura, quanto no cinema, denuncia as ilusões e busca um território metaficcional (PEREIRA, 2010, p. 50-51).

Na metaficção autorreflexiva, em termos da literatura, procura-se menos representar, por exemplo, a violência, “descrevê-la ‘nua e crua’, como desejaram os realistas de outrora, para manifestar a violência na própria expressão” (BERNARDO, 2010, p. 143). É um “neo-neo-realismo” que, segundo Bernardo (2010), esfacela as imagens como se fossem espelhos quebrados. Tais fragmentos são colocados à disposição do leitor/espectador para que sejam ordenados, mas o que por fim se obtém é uma outra imagem, mais subjetiva.

Desse modo, representar-se de maneira supostamente nua e crua não o que acontece, mas o que se fala e como se fala do que acontece. Tratar-se-ia, então de um “realismo verbal”, que poderíamos também chamar, para explicar logo a absurda contradição entre os termos, de “realismo nominalista” (BERNARDO, 2010, p. 143).

Dessa forma, sobre os eventos de sua história, em *Um crime delicado*, Martins reflete até que ponto consegue representar aquilo que ele quer reconstituir e quanto disso constitui ele próprio, fazendo o leitor confrontá-lo sobre suas “verdades”. O narrador-autor, por exercer a crítica teatral em sua obra, comenta sobre como a arte é capaz de subverter a lógica humana de representação: “[...] eis que a mente é uma caixa ilimitada, a não ser por suas estruturas internas, que a arte serve justamente para romper. Não estaria eu falando de mim e para mim? É o que posso pensar agora, depois que toda história se desenrolou” (SANT’ANNA, 1997, p. 20).

Em sua reflexão crítica, Martins expõe sua narrativa de um modo como se essa passasse por um duto translúcido e rarefeito, no qual, pode-se visualizar os fluxos correntes. As metanarrativas de sua obra são pontos que ameaçam a ordem de seu discurso, assim, os fragmentos do seu relato ousam desprender-se, expondo partes distorcidas das imagens, por exemplos, as que ele projeta sobre seu “caso Inês”. Em uma crítica que ele faz sobre peça “Folhas de outono”, é possível perceber que metaficção vincula as duas narrativas.

[...] na Mulher, que o autor praticamente silenciara, reduzindo-a a um contraponto aos conflitos do seu alter ego teatral.

O curioso era que o autor-diretor, talvez a despeito de si mesmo e por não ter dado a palavra ao feminino, deixava-o em liberdade silenciosa, propiciando ao espectador mais atento uma possibilidade de avistar por si a saída, até que o autor e encenado a fechasse, paradoxalmente no momento em que fazia abrir a janela, de um só golpe... e mortal! (SANT'ANNA, 1997, p. 20).

Então, se antes, o leitor estivesse convencido da ilusão de que havia um complô entre Inês e Brancatti, o comentário crítico que ele faz sobre a peça repercute como o contraditório na sua história. Inês, de fato, está praticamente silenciada na autobiografia de Martins. Desse modo, o leitor é levado a reagir contra a tese de que ele seria inocente na acusação que sofrera. Essa conduta do narrador expõe as “falhas” de seu discurso narrativo. Entretanto, o que seriam falhas, na verdade, são um tipo de recurso narrativo consciente, pois, a intenção, baseada no comportamento da arte pós-moderna, é retirar o leitor de um lugar-comum e confortável de leitura. Esses comentários incidem sobre narrativa principal e incutem no leitor a suspeita sobre o que narrador diz, fazendo ambos interagirem.

Assim, o anti-ilusionismo faz o leitor reagir perante o discurso. Ao invés de receber o discurso narrativo como uma manifestação rígida e opaca, o leitor passa a ter a atribuição de captar um relato inquietante e perturbador, uma vez que a natureza humana tem, comumente, o ímpeto de encontrar explicação ou resolução para tudo. O impacto desse tipo de narrativa, em que as resoluções se encontram abertas, causa em determinado tipo de leitor um estranhamento. Um leitor imaturo, por exemplo, uma vez não entendendo e escolhendo não entrar no jogo, pode até recusar a leitura desse tipo de narrativa.

Aquela audácia ao conhecer e sentir, que se acomoda sobre os olhos e sentidos dos homens qual uma névoa ofuscante, ilude-os quanto ao valor da existência, na medida em que traz em si a mais envaidecedora das apreciações valorativas sobre o próprio conhecer. Seu efeito mais universal é engano – todavia, os efeitos mais particulares também trazem consigo algo do mesmo caráter (NIETZSCHE, 2007, p. 27).

O argumento de Nietzsche abala toda crença da existência de uma verdade considerada estrita, exata. Ele demonstra que a crença numa verdade, por assim dizer, “literal” não passa de uma crença em uma ilusão. Nesse sentido, pode-se dizer que ao refletir e fazer a crítica teatral em sua narrativa, Martins expõe os mecanismos que autor de uma obra de arte utiliza para compor sua peça, por consequência, sua narrativa denuncia a si própria, seu caráter dissimulado, para lograr uma representação. Por exemplo, em “Folhas de outono”, a atriz que interpreta a mulher que fora “silenciada pelo autor”, em determinado momento, consegue se manifestar em:

[...] uma brecha de liberdade através da qual a atriz penetrava, num trabalho digno por sua contenção ativa, dando vida a 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 (SANT'ANNA, 1997, p. 21).

Dessa forma, Martins assume que o autor arbitra sobre o que e como deseja construir sua peça, o que parece óbvio, porém, o interessante é ver a exposição desses elementos artificiosos da autoria artística. O que o narrador está fazendo é alertando o leitor para que siga prevenido da tentação ao “impulso à verdade” que por ora o discurso tenha em si a pretensão de ser o “real”. Há uma indicação que ele reaja contra a um tipo representação convencional.

Nietzsche (2007) reflete ainda sobre como a linguagem é capaz de expressar uma realidade. Nesse ponto, ele argumenta que a linguagem não oferece conhecimento pleno das coisas, entretanto, a palavra e o conceito são meios de formar uma representação da realidade, mas, num sentido figurado, nunca de forma literal. De acordo com essa argumentação, a palavra, portanto, equivale à metáfora das coisas e o conceito seria a remanescência dessa metáfora. Nesse sentido, Pereira (2010) exemplifica assim:

Falamos sempre de ficção, incorrendo sempre em tautologias, mas inventamos no estreito encontro entre o significante e o significado – é esse o nosso território, uma fronteira entre o significante e o significado, para lembrar a linguística. Vi o último capítulo daquela minissérie “Hoje é dia de Maria” e agora observo como tem a ver com o que falamos. No último capítulo dessa minissérie, a garota consegue voltar para sua residência, como era o sonho de Ulisses, naquele eterno sonho de voltar para casa. Vi também que o tal Don Chicote, vivia, tal como Don Quixote, naquela fronteira entre a realidade e a ficção. Notei também que, quando a menina volta para casa, as pessoas do mundo real guardavam semelhanças com o mundo ficcional em que ela se aventurou, assim como em *Alice no país das maravilhas* ou como no filme *O Mágico de Oz*. Em todos estes casos, brincamos com “a realidade e com a ficção”, talvez o grande tema da própria ficção e o grande fantasma da própria realidade (PEREIRA, 2010, p. 30).

É nessa fronteira entre o real e o ficcional que a narrativa de Martins se coloca, pois, ao incluir ficções que tenham pontos de intercessões com a sua narrativa, o narrador-escritor arrasta seu leitor também para os limites entre esses dois espaços. No entanto, ele faz questão de deixar o leitor sempre consciente desses artifícios da narrativa. Em outra demonstração da autorreflexão narrativa, Martins faz uma análise do quadro “A modelo” e descreve como Inês foi representada na obra.

[...] cruamente invadidas pelo olhar de alguém que não teria como se achar presente naquele espaço, do ponto de vista de uma coerência conteudística, quase narrativa, da obra, além de maculadas pela exibição, sobre a borda do biombo, da calcinha e do sutiã, que, pretensamente, teriam sido largados sem intenção mas cuja textura em tintas branca (a calcinha) e vermelha (o sutiã) se materializava como algo tátil sobre a tela, numa sugestão de gosto extremamente duvidoso, para dizer o mínimo (SANT'ANNA, 1997, p. 90).

A cena, segundo ele, retratada no quadro seria a representação da imagem que ele tivera de Inês quando eles estiveram no apartamento dela, mas, que na manhã seguinte, devido sua justificativa de ter tido uma amnésia alcoólica, não se lembrara. A realidade e ficção na narrativa são vistas no fragmento supracitado como espaços limítrofes onde ele pôde recompor sua lembrança e apreender formas e compreensão sobre os possíveis acontecimentos daquele fatídico dia de sua vida. Mas qual seria a verdade do que acontecera?

Impactado pela representação daquela cena no quadro de Brancatti, Martins vê a duplicação de imagens produzidas pela metaficção que, por consequência, repercute na leitura do leitor. Entretanto, a narrativa que assumiu que o quadro fora capaz de representar o real, também questiona essa objetividade, expondo seu próprio caráter de construtora de realidades. É nessa encruzilhada que Martins coloca seu leitor.

Alguém poderá argumentar que eu próprio me deixara seduzir por fantasias relacionadas ao biombo, mas uma coisa é você experimentar suas fantasias, outra é elevá-las à categoria de arte, embora eu as tenha materializado por escrito nesta peça em razão das circunstâncias ou até premido por elas. Mas deverá isso aqui, rigorosamente, ser chamado de arte, bem como o quadro de Brancatti? (SANT'ANNA, 1997, p. 90).

Assim, ao questionar as premissas da representação em arte por Brancatti, ele também coloca em incertezas a sua própria obra. É nesse sentido que o leitor deverá interagir com a obra, pois, por meio dos exemplos de ficção que ele inclui em sua narrativa, fica evidente o caráter anti-ilusionista da obra.

As análises do crítico Martins, portanto, são também uma autocrítica, mas uma autocrítica ora velada, ora exposta nas camadas do texto. Ao tomar conscientemente o discurso metaficcional como caminho de sua narrativa, Martins constitui seu relato de forma translúcida. Nesta escolha emblemática, restam o abandono das tentativas de se descobrir as verdades de seu discurso e o convite a entrar no jogo da metaficção. Nesse espaço, ele promove o debate sobre os impasses da literatura contemporânea.

[...] o fenômeno incômodo e escorregadio de vivermos o final de um século em que as fronteiras dos valores acabaram por se diluir, propiciando que os padrões da subarte, subteatro e subliteratura fossem trazidos à tona e recuperados, de certa forma, por uma intenção de referência, crítica ou não. E não seria lícito falar-se também de uma subcrítica associada a essa subarte? (SANT'ANNA, 1997, p. 90).

O leitor é conduzido a enfrentar a obra além de um relato ficcional, ele é convidado a pensar sobre os rumos da literatura e debater sobre ela com o crítico de arte, Antônio Martins. Desse modo, a obra de Sant'Anna se configura como um exemplar para se pensar os caminhos da literatura brasileira contemporânea, na qual a arte se questiona, enquanto se constitui.

4.4 As tendências estéticas na obra de Sant'anna

A obra *Um crime delicado*, além de possuir um estimável e complexo conflito existente no enredo, que acarreta uma inquietude por uma falta de desfecho apaziguador, contém em si uma profícua experiência degustativa do empreendimento literário contemporâneo brasileiro. A fusão dos vários registros entre os gêneros discursivos e as formas do fenômeno da metaficção revela um, senão novo, mas, intenso experimentalismo literário deveras apurado, ao manusear as proposições que esboçam – ou até, delineiam – o conceito de arte pós-modernista.

A escrita de Sant'Anna demonstra uma habilidade que versa com um conhecimento denso sobre arte em geral, mas especialmente a literária. Com efeito, a sintonia com os valores e conceitos estéticos desta época estão presentes em sua obra. Entretanto, a consciência aguçada desse papel parece fazê-lo lograr na escrita efeitos artísticos ousados e pouco comuns, que certamente dão-lhe consistência para estar num rol entre os grandes inovadores da literatura brasileira. Talvez, mais adiante, uma longa e vindoura fortuna crítica dessa produção literária, a qual ele ora se vincula, e ainda em curso, possa confirmar a hipótese de, na verdade, esse escritor estar numa *avant-garde* do que pode vir a ser, portanto, uma espécie de transição da qual se projetam traços que influenciarão as produções do porvir. No entanto, ainda não se pode ser concludente em tal determinação.

O mais evidente, decerto, a partir da análise da obra em discussão, é um plano extenso cujo debate se abre sobre a própria arte enquanto espaço de confrontação e questionamentos sobre suas constituintes e realidade. Na narrativa de Antônio Martins, ao fazer essa relação e colocar em embate o crítico e o artista – os personagens Antônio Martins e Vitório Brancatti –, Sant'Anna propõe um jogo de espelhos entre o teatro, as artes plásticas, a literatura e também a vida. Esta última parece escapar de qualquer apreensão. Logo, para representá-la, é preciso construir simulacros que provoquem efeitos de real. Nesse sentido, pela metaficção, o narrador solicita a contribuição do leitor para juntos perguntarem onde está “a verdade”, contudo, se ela existe, será produzida pela linguagem. Contudo, Bernardo (2010, p. 11) reflete que a linguagem:

também é um problema metafísico de muitas facetas, a maioria delas irresolúvel e indecidível. Falo para entender e comunicar, mas quando o faço provoço sucessivos mal-entendidos. Toda linguagem é simultaneamente pletórica e insuficiente: falo sempre mais do que queria e menos do que devia. Uso a palavra para ter acesso à coisa, mas a palavra me afasta da coisa em si. Como a linguagem não me basta por mais que me esforce, preciso ir além e explicá-la: chegamos à metalinguagem da gramática, da linguística, da lógica, da própria filosofia. No entanto, toda metalinguagem não deixa de ser uma linguagem, ainda que sobre outras linguagens; logo, ela padece dos mesmos males da linguagem que comenta ou explica, tornando-se tão pletórica e insuficiente quanto.

E quando se trata de linguagens que assumem desde o princípio equívocas e ambíguas, como as do humor e da ficção?
 Uma boa piada costuma ser metalinguística, jogando com a forma e com o sentido das palavras.

Assim, assumindo-se como uma narrativa de princípios equívocos e ambíguos, a obra de Sant'Anna se coloca a pensar sobre si e o mundo que a cerca. Hutcheon (1991) propõe que a arte pós-moderna procura abrir-se para se pensar o mundo, mas sem a ingênua pretensão de representação de um realismo que não cede sua autonomia como ficção. Ao proceder o discurso pela metaficção, as obras promovem uma intertextualidade que muitas vezes permite uma irônica duplicidade contraditória.

Com efeito, os intertextos vistos na história de Martins, em *Um crime delicado*, assumem um status paralelo na reconstituição do passado recente do protagonista e de sua literatura, mas também, o coloca em constante embate porque o questiona. A incorporação textual desse passado intertextual com as ficções, que o narrador insere em seu relato, forma estruturas constitutiva da ficção.

Assim, os acontecimentos, reais ou imaginados, da vida do narrador-escritor funcionam dentro de uma linguagem declaradamente metaficcional e literária enquanto construto humano. Hutcheon (1991) assevera que contra o Modernismo encontra-se ataques da teoria literária e filosófica contra o fechamento formalista, já no pós-modernismo:

o que é inserido e depois subvertido é a noção da obra de arte como um objeto fechado, auto-suficiente e autônomo que obtém sua unidade a partir das inter-relações formais de suas partes. Em sua típica tentativa de preservar a autonomia estética enquanto devolve o texto ao "mundo", o pós-modernismo afirma e depois ataca essa visão. Mas não se trata de um retorno ao mundo da "realidade ordinária", como afirmaram alguns (Kern 1978, 216); o "mundo" em que esses textos se situam é o "mundo" do discurso, o "mundo" dos textos e dos intertextos. Esse "mundo" tem um vínculo direto com o mundo da realidade empírica, mas não é, em si, essa realidade empírica. É um truísmo crítico contemporâneo dizer que o realismo é um conjunto de convenções, que a representação do real não é idêntica ao próprio real (HUTCHEON, 1991, p. 164 e 165).

Nesse sentido, o que se vê na obra é uma metaficção que contesta as “verdades” do narrador, mas também qualquer desvinculação entre a arte e o mundo real. Pois, o discurso tende a entender a literatura como reverberação da vida e do fazer humano sob suas tantas perspectivas, ações e problemáticas. O discurso pós-modernista é autoconscientemente e a arte produz uma verdade “metafórica” (Nietzsche, 2007) por meio da linguagem e essa metáfora é tanto do mundo como da literatura.

A crítica de Martins, inserida em sua narrativa, corrobora para uma elaboração de um texto ensaístico dentro de sua obra. Nela, o narrador-escritor desenvolve uma análise sobre a arte contemporânea e forma um intertexto com as obras dentro da obra. Em sua passagem pelo

vernissage de exposição de obras das artes plásticas, “Os divergentes”, Martins expressa um comentário que, certamente, também reflete sobre o que se pode dizer da arte contemporânea:

A mostra justificava o seu nome. As obras, quase todas, divergiam – e não apenas pelo seu suporte – não só dos melhores valores e tendências contemporâneos, apesar de ser difícil detectar tendências ou valores nítidos neste final de século, ao contrário de seu princípio, como divergiam muito entre si. Fiquei pensando se os expositores não haveriam se unido sob aquele rótulo apenas por terem sido rejeitados pelo mercado, galerias e salões (SANT’ANNA, 1997, p. 52-53).

O comentário supracitado traz em si uma reflexão interessante acerca do que se pode conferir nas obras de arte contemporânea quanto a ideia de um estilo de época harmônico e uníssono. No sentido do que seja contemporaneidade, embora, Martins ainda esteja se referindo ao final do século XX, é fato que a produção pós-modernista ainda até o momento no século XXI não possui um manifesto poético, nem um bloco coeso (FERNANDEZ 2012). Provavelmente, em razão disso, as obras que se localizam nesse recorte do que chamam de “literatura contemporânea”, divergem-se em suas estéticas. Além disso, apesar de alguns moldes estéticos terem sido forjados pelo cânone dessa produção e ampliados pelas seguintes gerações, é possível afirmar que as novas tecnologias interferiram e interferem nessa moldagem. Elas possibilitam novos escritores driblar o mercado tradicional e, dessa forma, promover um “debate mais imediato em torno de novas propostas de escrita” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 13).

Certamente, nesse meio, estão em pauta outras propostas “divergentes” e diversas, sintonizadas ou não com as tendências estéticas ditas pós-modernistas. Também, à medida que alguns artistas conseguem ganhar independência profissional, por meio dessas novas ferramentas de divulgação de arte, eles procuram consolidar suas presenças nesse cenário contemporâneo, embora, certas criações específicas não sejam possíveis de mensurar valor artístico, cujo teor, por vezes, seja apenas para fins comerciais.

Na insistência do presente temporal em vários escritores da geração mais recente, há certamente uma preocupação pela criação de sua própria presença, quanto no sentido temporal mais superficial de tornar-se “a ficção do momento” quanto no sentido mais enfático de impor sua presença performativa. Questiona-se, assim, a eficiência estilística da literatura, seu impacto sobre determinada realidade social e sua relação de responsabilidade ou solidariedade com os problemas sociais e culturais de seu tempo. Entretanto, percebe-se a intuição de uma dificuldade, de algo que os impede de intervir e recuperar a aliança com o momento e que reformula o desafio imediato de tanto na criação quanto na divulgação da obra e no impacto no contato com o leitor (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 13).

Provavelmente, a impossibilidade de aferir um manifesto dessa produção reside nessa dificuldade. Schøllhammer (2009) também comenta que a falta de expansão do mercado do

livro impede que alguns romancistas estejam na lista dos mais vendidos, quando isso acontece, é algo se pode chamar de raríssimo. Ademais, embora, as novas tecnologias tenham ajudado na divulgação de novos escritores, não dá para considerar isso como algo efetivo, haja vista, a evidente falta de interesse de uma população num país, como o Brasil, que “não lê” (PAZ, 2022) ou lê pouco e que, conseqüentemente, não consome determinados tipos de arte em detrimento de outras. Por isso, a reflexão de Martins sobre a “divergência” artística percebida na exposição confere com uma realidade tangível sobre a percepção da arte pós-modernista. Nesse sentido, retoma-se o que Hutcheon (1991) assevera, que a metaficção proporciona nas narrativas uma vinculação entre a arte e o mundo real.

A obra *Um crime delicado*, como um trabalho artístico, segue tal debate. O narrador inclui em seu relato uma densa reflexão sobre tendências estéticas, enquanto constitui-se delas. Embora, os comentários de Martins, em muito, estejam relacionados à crítica de teatro e da arte de Brancatti, a metaficção as coloca como espelho em sua literatura. Ainda sobre as obras da exposição, Martins comenta que:

Se em certos quadros podiam ser rastreados um surrealismo ou cubismo que já seriam suspeitos em sua época própria, isso não impedia que estivessem defasados em três quartos de século. Por sua vez os expressionistas, tanto figurativos quanto abstratos, passavam, quando não simplesmente amadorísticos, a dolorosa impressão de que a pintura servia-lhes, de fato, como canal de expressão de seus tormentos e deformações mais íntimos, originados pela incapacidade artística ou não. Perguntei-me que espécie de Centro seria aquele: uma clínica para desajustados? (SANT’ANNA, 1997, p. 53).

Em sua indagação, Martins remete ao que venha ser o difícil trabalho dos pesquisadores que tentam e não conseguem explicar “o que é o contemporâneo”, assim como, Schøllhammer (2009) e Agamben (2009) tentam responder. O primeiro, recuperando a leitura de Roland Barthes, afirma que “o contemporâneo é o intempestivo” (SCHØLLHAMMER, 2009, p.9). O que significa dizer que esse desajuste que Martins verifica nas obras da exposição também incide sobre a percepção de uma, por assim dizer, unidade estética desse momento. No entanto, “desajustados” não seria uma característica pejorativa para esses artistas, mas, é justamente essa falta de sintonia que os fazem enxergar o seu tempo (SCHØLLHAMMER, 2009). Além disso, Agamben (2009, p. 72), completa que:

o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história) de "citá-la" segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder.

Dessa maneira, nota-se o papel relevante de Sant'Anna como figura que, entre outros, ocupa o centro no panorama da ficção contemporânea brasileira. Nessa esteira em que a literatura se voltou para um novo realismo urbano, Schøllhammer (2009, p.27) afirma que foi Rubens Fonseca o criador de um estilo próprio, mais enxuto, direto e comunicativo, e que outros escritores, como Sant'Anna seguiram esse caminho, “desnudando uma ‘cruza humana’ até então inédita na literatura brasileira”.

Em seu romance, aqui em análise, Sant'Anna construiu um narrador-escritor, cuja narrativa se move entre o afeto e a perversão, porém, contendo um discurso que mais sugere que explicita. Tudo isso logrado num texto simples, curto, mas capaz de dizer grandes coisas, porque a maior parte do que se pode interpretar está escondido em suas profundidades. Além disso, seu êxito é a criação de um romance que, sem romper a coerência dos fatos, contém uma narrativa não-linear e que, inserindo as metaficções, com frequência, coloca o leitor como interlocutor direto do discurso narrativo, como um verdadeiro detetive entre manuscritos apócrifos e pistas textuais-discursivas, fazendo a literatura falar, sobretudo, sobre literatura. Segundo as explicações de Schøllhammer (2009, p. 30), essa literatura é um tipo de ficção:

que discute sua própria construção e reflete sobre como tais mecanismos afetam a percepção do mundo que se costuma reconhecer como real. A grande referência para essa narrativa metarreflexiva foi a obra de Jorge Luis Borges, principalmente seus textos da década de 1940, tardiamente descobertos, que somente a partir das décadas de 1970 e 1980 mostrou-se determinante na renovação da narrativa. Ainda hoje percebemos a influência da sua engenhosa metarreflexão literária nas obras do argentino Ricardo Piglia, do chileno Roberto Bolaño e do espanhol Enrique Vila-Matas. Ao longo da década de 1980, o elemento mais utilizado para identificar essa vertente pós-moderna era a combinação híbrida entre alta e baixa literatura, propiciada pelo novo diálogo entre a literatura, a cultura popular e a cultura de massa, ou a mescla entre os gêneros de ficção e as formas da não ficção, como a biografia, a história e o ensaio.

Ao fazer essas exitosas mesclagens de gêneros, Sant'Anna propõe, embora, não novos, mas inovadores caminhos para o reconhecimento daquilo que já existia e que podem ser seguidos de novas maneiras, incluindo na ficção um ensaio para se refletir os impasses da literatura, mas sempre sugerindo novas direções ascendentes, avançadas, ousadas e, sobretudo, pouco comuns.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que a escrita de Sant'Anna propõe é um desafio, que coloca o leitor, não como um oponente, mas como um parceiro de autoria, para que, juntos, componham os sentidos do relato do narrador-personagem-escritor. Assim, ao mover as camadas textuais, o leitor se depara com um discurso em que as lacunas podem se configurar em armadilhas, na medida em que esse, caso, se torne cúmplice de Martins, não só do “(hipotético) crime” (SANT'ANNA, 1991, p. 118), mas também, da sua crítica de arte.

Paradoxalmente, o texto deixa entendido que é ele, o narrador, quem conduz a narrativa. Entretanto, nesse jogo, o leitor, ao aceitar participar, deve abandonar uma posição contemplativa para seguir as pistas de um romance ambivalente, no qual, o ensaio sobre a arte e a biografia de um fato recente da vida de Martins se misturam. Nesse amalgamado, o farto debate metaficcional incide sobre as propostas inovadoras da produção contemporânea brasileira e reinventa novas perspectivas sobre como se contar histórias, porque lança o leitor diretamente nesse processo de experimentação da criação ficcional.

Diante disso, este trabalho analisou a narrativa metaficcional, fenômeno estético que marca o pós-modernismo como um projeto (Hutcheon, 1984) que pelo qual os escritores desenvolvem na ficção uma “narrativa narcisista”, que lança a literatura numa introspeção. Ao voltar para si o foco, essa produção debate seus constituintes, operadores, sujeitos, discursos e mundos. Se por um lado, antes se observava um interesse cultural-literário de construir identidades externas e nacionais, a esta literatura parece mais interessar o debate de suas formas e representação, colocando o leitor como cocriador do imaginário e de seus “simulacros” (BAUDRILLARD, 1991).

Para discutir o tema proposto, este trabalho partiu do argumento que o processo metaficcional narrativo do romance *Um crime delicado* (1997) produz simulacros, os quais engendram “efeito de real” (BARTHES, 2004) que repercutem na quebra de perspectivas coercitivas intrínsecas de um realismo ingênuo cuja ficção, por meio da verossimilhança, pode representar o mundo tal como ele é feito. No entanto, a ficção ao se colocar sob a experimentação e discussão da própria linguagem cria “anti-ilusionismos” (PEREIRA, 2010) em seu discurso.

Além disso, verifica-se que a prosa experimental da literatura brasileira contemporânea se estabelece por um empreendimento o qual os escritores pós-modernistas têm buscado exercer um ofício artístico que dá lugar a um novo quadro literário diversificado, provocador, ambivalente, complexo, mas ao mesmo tempo simples, “em detrimento de um academismo

elitista”. (FERNANDEZ, 2012). Nesse espaço, também, as narrativas se mostram fragmentadas e propõem um jogo no qual suas peças são dispostas para que um leitor ativo remonte.

Portanto, entende-se que as questões levantadas que nortearam esta dissertação foram respondidas, conforme as discussões sobre a obra enquanto texto literário que aponta para algumas características que registram e caracterizam as tendências da literatura brasileira na contemporaneidade. Pelo objetivo da análise, a obra de Sant’Anna apresentou peças fundamentais que revelaram a fragmentação da narrativa, a autorreflexão, e que ajudaram a formular as descrições conjecturas possíveis. Além disso, discutiu-se sobre os vários níveis de metaficção apreensíveis dos vários elementos e camadas textuais.

As análises, quanto às questões que envolvem os conceitos de pós-modernismo, ajudaram a situar a obra de Sant’Anna, mesmo diante dos paradoxos pós-modernistas e da polêmica em aferir precisamente a extensão e medida das produções que se encadeiam na contemporaneidade, além da tentativa de decifrar os diversos fenômenos que suscitam os variados estilos e temas no determinado recorte de tempo. Ainda assim, apontou-se quais elementos intrínsecos aos fenômenos do pós-modernismo podem ser observados nos recursos narrativos de Sant’Anna, que versam com a contemporaneidade da arte literária. Conclui-se, então, que os objetivos foram alcançados quanto a análise a partir da obra, sua narrativa metafictional e efeitos dos simulacros como experimentação artística de Sant’Anna, nuances que apontam tendências da literatura contemporânea produzida no Brasil.

A investigação dos componentes da narrativa observou características e formas narrativas realizadas na obra, como: autorreflexão, efeitos de real, anti-ilusionismo, gênero discursivo híbrido e conceito de obra aberta. Além disso, descreveu-se os aspectos característicos da narrativa, suas especificidades e questões estético-formais na produção literária. Bem como, a compreensão, a partir de análises teóricas, de como a obra pode marcar as tendências dessa produção.

Por fim, constata-se que o trabalho de Sant’Anna faz dele um artista significativo, importante e, por que não dizer, imprescindível para se compreender os fenômenos da literatura brasileira contemporânea e do pós-modernismo, assim como esses fenômenos cooperam com aspectos constituintes de sua obra. Suas narrativas vislumbram outras dimensões e, conseqüentemente, revelam as novas formas que moldam o romance brasileiro contemporâneo. Por ser um autor legitimamente pós-modernista, Sant’Anna forja sua arte para, inclusive, falar da própria arte e romper com as convenções narrativas, revelando e renovando-as. Tudo isso, sem deixar, é claro, de envolver seu leitor em seu processo e lança-lo diretamente ao prosclênio e produção artística.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 17-52.
- ASSIS, M. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ed. Moderna, 1983.
- _____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Espanha, Barcelona: Editorial Sol90, 2004.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **Questões de literatura e de estética – a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 5 ed. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002.
- BARTHES, R. **Elementos da semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. 16. Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Éditions Galilée, 1991.
- BERNARDO, G. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BONNICI, T. **A teoria do pós-modernismo e a sociedade**. Mimesis, Bauru, v. 20, n. 2, p. 25-37, 1999.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CARDOSO, R. **Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CARNEIRO, F. **No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CASTANHO-BIRCK, D. M. **Metaficção: um mundo de textos e intertextos**. Kur'yt'yba: Revista Científica do Colégio Militar de Curitiba, v. 5, p. 107-119, 2013.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- ECO, U. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 8. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. **Os limites da interpretação**. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERNANDEZ, S. R. F. da S. V.. **A metaficção no romance pós-modernista português**. 2012, 229f. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade do Algarve, Faro, 2012.

GABRIEL, R. de S. **Recém falecido, escrito Sérgio Sant'Anna é alvo de ataques nas redes sociais**: 'Agora ele é resistência com Mariele'. O Globo, 2020. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/recem-falecido-escritor-sergio-santanna-alvo-de-ataques-nas-redes-sociais-agora-ele-resistencia-com-mariele-24422656>>. Acesso em: 15 abr. 2022.

GASS, W. H. **Fiction and the figures of life**. New Hampshire: Nonpareil Books, 2000.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOMES, L. F. **Princípio do "in dubio pro reo"**. Jusbrasil, [s.d.]. Disponível em <<https://professorlfg.jusbrasil.com.br/artigos/121916192/principio-do-in-dubio-pro-reo>>. Acesso em: 15 jul. 2022.

GORTÁZAR, N. G. **Inação e desinformação do Governo Bolsonaro agravam a pandemia no Brasil**. El País, 2021. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2021-04-16/inacao-e-desinformacao-do-governo-bolsonaro-agravam-a-pandemia-no-brasil.html>>. Acesso em: 15 abr. 2022.

HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. 2 ed. New York: Methuen, 1984.

_____. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JAMESON, F. **Marxismo e forma**. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. **Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism**. Durham, NC: Duke University Press, 1991.

_____. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. de A. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. In: MOTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. (Orgs.). **Ethos discursivo**. I. 1, 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2015.

MARCELINO, G. H. **Jameson e o pós-modernismo**. Idéias, Campinas, SP, v.10, 1-36, 2019.

MORICONI, I. (org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NIETZSCHE, F. W. **Sobre verdade e mentira**. Organização e Tradução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes Editores, 2013.

PAZ, W. No Brasil, 44% da população não lê e 30% nunca comprou um livro, diz Rafael Guimaraens. **Brasil de fato**, uma visão popular do Brasil e do mundo, 2022. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2022/04/24/no-brasil-44-da-populacao-nao-le-e-30-nunca-comprou-um-livro-diz-rafael-guimaraens#:~:text=BdF%20RS%20%2D%20De%20acordo%20com,e%20jornais%20os%20mais%20lidos.>>. Acesso em 25 fev. 2023.

PEREIRA, M. M. **Caminhos contemporâneos – Cortázar e outros destruidores de bússolas**. 2010. 219f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas: escolhas e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Mutações da literatura no século XXI**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PINTO, S. R. **Desmarcando territórios ficcionais: aventuras e perversões do narrador**. In: NUÑES, Carlinda F. P. (org.). **Armadilhas ficcionais: modos de desarmar**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. de. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas de pesquisa do trabalho acadêmico**. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

REICHMANN, B. T. **O que é metaficção? narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional**, de Linda Hutcheon, 2013. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/view/12577920/o-que-e-metaficcao-narrativa-narcisista-uniandrade>>. Acesso em: 26 ago. 2021.

ROCHA, J. C. de C. **Literatura ou narrativa? Representações (materiais) da narrativa**. In: OLINTO, H. K; SCHØLLHAMMER, K. E. (orgs.) **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RIO, 2008.

SAER, J. J. **O conceito de ficção**. Tradução: Joca Wolff. Sopro panfleto político-cultural. Ago. 2009. N. 15. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>>. Acesso em: 15 Jan. 2023.

SANT'ANNA, S. **Um crime delicado**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, L. A. B; OLIVEIRA, S. P. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

STAM, R. **O Espetáculo Interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SÜSSEKIND, F. **Papéis colados**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

TRAJANO, F. J. S. **Ser ou não ser, no pós-modernismo, não é mais a questão**. RevLet – Revista Virtual de Letras. Rio de Janeiro, v. 08, n° 02, p. 474-494, ago/dez, 2016.

WATT, I. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WAUGH, P. **Metafiction**. London: Routledge, 1990.