

# *Violência espetacular e anseios contemporâneos de liberdade em obras de Sérgio Sant'Anna*

Spectacular violence and contemporary anxies of freedom  
in Sérgio Sant 'Anna's works

*Anderson Possani Gongora*

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

**Resumo:** Sérgio Sant'Anna compõe, além de contos e novelas, narrativas longas de caráter híbrido. Nelas, a arte dramática contribui para com a representação da violência na construção de novos sentidos para os seus textos. Partindo dessa constatação, este artigo objetiva uma análise de alguns trechos de obras consideradas teatro-ficção, a fim de ressaltar suas características teatrais como fatores interativos indispensáveis para a compreensão intersubjetiva das personagens. Assim, a apresentação do texto literário em forma de espetáculo imaginário colabora com a “encenação interior” do leitor/espectador mediante uma sociedade espetaculosa, exibicionista, com ênfase, por exemplo, no aspecto *voyeurístico* do real.

**Palavras-chave:** Teatro-ficção. Espetacularização. Violência.

**Abstract:** Sérgio Sant'Anna composes, in addition to his short stories and novels, long narratives of a hybrid character. In them, dramatic art contributes to the representation of violence in the construction of new meanings for their texts. Based on this observation, this article aims to analyze some excerpts of works considered theater-fiction, in order to highlight their theatrical characteristics as indispensable interactive factors for the intersubjective understanding of the characters. Thus, the presentation of the literary text in the form of an imaginary spectacle collaborates with the “interior staging” of the reader/viewer through a spectacular society, exhibitionist, with an emphasis, for example, on the *voyeuristic* aspect of the real.

**Keywords:** Theater-fiction. Spectacularization. Violence.

Não há verdade, por mais elementar que seja, que não esteja mediatizada pela cultura. Os homens nunca podem ler diretamente no 'Grande livro da natureza', no qual todas as linhas se encontram embaralhadas. (GIRARD, 1990, p. 281)

## Introdução

Dentre tantas temáticas interessantes que são inerentes à condição humana está a violência. Ela se torna cada vez mais significativa justamente por seu caráter discursivo, ou seja, crimes e/ou situações conflituosas produzem textos. De forma expansiva, esses discursos se manifestam em contextos de ordem real ou factual, como por exemplo, em textos jurídicos, jornalísticos, entre outros, ou em contextos de ordem ficcional.

Mediante certa ambiguidade de sentidos que determinados textos despertam no leitor, a abordagem temática da violência a partir de obras de autores contemporâneos pode ajudar na compreensão do que é ser humano. Entretanto, a constante busca por uma resposta para essa questão por meio da literatura torna-se cada vez mais complexa à medida que os textos ficcionais apresentam, além da liberdade de expressão e de imaginação, diálogos com inúmeras outras artes ou ciências. Havendo comprometimento destas para com a divulgação de resultados com base em dados concretos, quase sempre finitos, visto que estes são limitados pela própria precariedade do conhecimento vigente, o compromisso das artes para com os sujeitos figura para além do real e constitui um trabalho semelhante ao metafísico, que é o de sonhar transcendentalmente, o de imaginar e pensar na possibilidade de outros desfechos para determinadas histórias e situações semelhantes às que, frequentemente, por seu caráter enigmático, os intrigam na realidade.

Ao apresentarem maior ou menor grau de literariedade, muitos textos ficcionais enfatizam os contornos da violência de forma que ela se destaca mimeticamente tanto em suas particularidades físicas ou formais como em suas particularidades simbólicas. Dessa maneira, a partir da ficção, surge a necessidade de se pensar a literatura como forma de reflexão sintomática de uma determinada relação social, ou seja, por meio dela é possível pensar na compreensão de muitos conceitos e males que há muito tempo afligem a humanidade. Entre eles, de um lado figuram o medo, a melancolia, a angústia e a náusea; e, de outro, a liberdade, a segurança, a solidariedade e o respeito às diferenças entre as pessoas.

Anderson  
Possani  
Gongora

---

320

No caso específico da obra de Sérgio Sant'Anna, encontramos os chamados romances de caráter experimental, isto é, textos com orientações para a análise da sociedade e a valorização do coletivo, nos quais o autor procura combinar criativamente o conteúdo à experimentação formal. As temáticas e os assuntos abordados integram, assim, suas preocupações composicionais de maneira a conferir maior credibilidade ao *que se escreve* por meio do *como se escreve*. Na verdade, ao utilizar-se do formato que une romance e teatro, ele evidencia ainda mais, por exemplo, a temática da violência, pois consegue representar determinados acontecimentos ou situações de forma a nos fazer refletir sobre sua própria espetacularização sem cair no paradigma de legitimação e/ou vulgarização estereotipada da mesma.

*Violência  
espetacular  
e anseios  
contemporâneos  
de liberdade em  
obras de Sérgio  
Sant'Anna*

---

321

### **Violência física, violência simbólica: duas vertentes que se entrelaçam**

Dentre as inúmeras manifestações da violência, tanto objetivas quanto subjetivas, as quais também podem ser classificadas em manifestações de violência física e/ou violência simbólica, destacam a oposição e a inerência do poder. Em *Sobre a violência* (2009), Hannah Arendt faz, por exemplo, a distinção entre os conceitos de violência e o de poder, distinção essa resultante da observação da capacidade humana para agir coletivamente. Para ela, poder e violência são termos opostos, contrários em si mesmos, visto que a afirmação total de um significa a ausência do outro. Mediante tais afirmações, Arendt caracteriza para essa diferenciação o fato de coexistirem na sociedade, além da *violência* e do *poder*, a singularidade do *vigor*, a energia da *força* e o reconhecimento e obediência à *autoridade*. Com base em tais princípios, a sociedade contemporânea pode ser compreendida em seus desníveis e frustrações de acordo com cada circunstância histórica analisada. A capacidade de agir coletivamente, por conseguinte, requer de cada sujeito envolvido em determinada ação o poder singular de compreensão frente às tomadas de decisões. À medida que não houver mais entendimento em sua totalidade, extingue-se o poder e instala-se a violência. Essa, como consequência dos desentendimentos, quase sempre aflorados por jogos de interesses, pode se manifestar em âmbito individual ou coletivo, e ainda, de acordo com Arendt, ter por princípio norteador de desavenças, a hipocrisia.

Segundo Pierre Bourdieu em *O poder simbólico* (2010), estando o poder por toda parte, “é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido” (BOURDIEU, 2010, p. 7). Para ele, o poder simbólico é, de fato, um poder invisível que exige cumplicidade entre os que são sujeitados e os que o exercem. Dessa maneira é que, tendo por base os diferentes universos simbólicos, tais como o artístico, o religioso e o linguístico, considerados também estruturas estruturantes, ele chega à sua primeira síntese sobre os “sistemas simbólicos”:

Os “sistemas simbólicos”, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo que Durkheim chama o *conformismo lógico*, quer dizer, ‘uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências (BOURDIEU, 2010, p. 9).

Sendo assim, Bourdieu ressalta que os símbolos são, na verdade, os instrumentos por excelência da “integração social”, ou seja, enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação, eles tornam possível o que ele chama de *consensus* acerca do sentido do mundo que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social. Essa reprodução seria a integração “lógica”, que é também a condição da integração “moral” dessa mesma sociedade. Discutindo sobre as produções simbólicas como instrumentos de dominação, a partir de autores como Marx, Engels, Durkheim e Radcliffe-Brown, ele destaca que “As ideologias, por oposição ao mito, produto coletivo e coletivamente apropriado, servem interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo” (BOURDIEU, 2010, p. 10). Assim, a chamada cultura dominante contribui, entre outros fatores, para a integração real da própria classe dominante por meio de estratégias comunicativas e de integração fictícia da sociedade no seu conjunto, desmobilizando, portanto, as classes dominadas e validando a ordem estabelecida hierarquicamente para sua própria legitimação. Nessa perspectiva, a cultura dominante que une é também a que leva à separação, à distinção pela dissimulação comunicativa.

Em sua segunda síntese, Bourdieu chega à conclusão de que o erro, o qual ele chama de “interacionista”, consiste em reduzir as relações de força a relações de comunicação. Para ele, estas estão para além das relações de poder:

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço de sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a “domesticação dos dominados” (BOURDIEU, 2010, p. 11).

Tendo em vista essa conclusão do autor, podemos pensar no que ele próprio denomina “diferenças de classes” e “fracções de classes”. Estas estariam “envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais” (BOURDIEU, 2010, p. 11). Assim como o estudioso afirma sobre essas diferenças, complementando que elas podem conduzir a luta simbólica diretamente nos conflitos cotidianos, podemos também avaliar o jogo da violência simbólica a partir do microcosmo ficcional de forma a destacar as influências advindas do macrocosmo social. Para isso, a literatura funciona, aproveitando as palavras do próprio Bourdieu, como mais um “campo de produção ideológica”. Neste sentido, a arte literária está para além das ideologias especializadas, visto que possui em si mesma autonomia simbólica capaz de questionar artisticamente a realidade em representação.

Sem a pretensão de analisar os vários campos ideológicos, visto que não está no âmbito deste trabalho averiguar suas “estruturas estruturantes”, estudamos a relação que há entre o homem chamado *novo*, ou seja, o homem que anseia por sua liberdade atual e incondicional, a partir do que se estabelece nas relações de sentidos entre os trechos dos textos escolhidos para análise. Assim, como um sistema simbólico, a literatura se constitui expressão viva de seu próprio poder, ou seja, “o

poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo” (BOURDIEU, 2010, p. 14).

Sendo integrante do processo histórico rumo à construção de um novo olhar sobre o mundo, sobre os fatos e sobre as pessoas, o *homem novo* surge na contemporaneidade em contraste com o *homem violento*. As consequências desse contraste evidenciam, portanto, seu isolamento social, físico e espiritual, tanto em âmbito individual como coletivo, ampliando-se de contextos locais ou regionais para contextos mundiais. Tais contextos, como num processo dialógico, entrecruzam-se de forma arbitrária, trazendo, quase sempre, a ilusão de que não há mais lógica entre os fatos históricos e as situações de convivências em particular.

Como exemplo dessa condição, no livro *Modernidade e holocausto*, o sociólogo Zygmunt Bauman (1998, p. 22), ao estudar o holocausto judeu como um problema da sociedade moderna, destaca que “o que precisamos é de melhor tecnologia para a velha – e de forma alguma descreditaada – atividade de planejamento social”. Além disso, ele afirma que “qualquer instinto moral encontrado na conduta humana é socialmente produzido”, de forma que “o empuxo da regulação social [...] é a imposição de restrições morais ao egoísmo de outro modo violento e à selvageria inata do animal que existe no homem” (BAUMAN, 1998, p. 23). Esse “empuxo da regulação social” mencionado por Bauman é o que determina, em termos de civilização, as condições de vida e de cultura propostas ao homem frente às contradições biológicas, instintivas e irracionais que dele se apoderam.

### **Violência e imagem como coadjuvantes literários**

A chamada sociedade midiática, como sabemos, contribui para a espetacularização da literatura contemporânea. Sua expressão, principalmente a partir dos anos 1980, aos poucos vai assumindo um caráter híbrido em que outras artes ajudam na construção de novos sentidos para o texto literário. Mediante uma sociedade espetacular, exibicionista, com ênfase, por exemplo, no *voyeurismo* do real, há que se pensar também na existência duma lógica dramática para a literatura, de maneira a desvendar os conteúdos psicológicos das personagens em suas profundidades.

Se a individualidade do sujeito contemporâneo apresenta-se socialmente de forma superficial, fragmentada, sua representação literária por meio de personagens, naturalmente, tende a seguir os mesmos

parâmetros. Se ainda nos romances convencionais, mais tradicionais, as personagens são apresentadas de forma longa e mais descritiva, permitindo chegar sem pressa à conclusão de seu perfil de conduta, no romance-teatro, por exemplo, para se chegar a essa mesma conclusão, o autor conta com o apoio do leitor no desvendamento das imagens e pistas de leitura por ele evocadas.

Essas imagens, por sua vez, são construídas e emitidas por meio do processo cênico e dialógico que se estabelece entre as personagens; dessa forma, seus diálogos e monólogos são fatores indispensáveis para a penetração na intersubjetividade de cada uma delas. Consequentemente, isso requer, por parte do leitor/espectador, uma livre associação desse mundo narrado, que por si mesmo é razoavelmente intersubjetivo, e, assim como o mundo real, também é fragmentado. Para Umberto Eco, no livro *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994, p. 7), “numa história sempre há um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história”. Assim, o emaranhado narrativo poderá ser melhor desfeito e a compreensão do subjetivo textual alcançada por meio dessa completa liberdade imaginativa, e que a mesma seja coesa a ponto de fazer realmente valer os objetivos estético-literários do texto lido.

Partindo dessa premissa, a sabedoria com que os textos de Sérgio Sant’Anna foram escritos desafia a lógica de muitas narrativas contemporâneas convencionais e possibilita ao leitor melhorar ou extrapolar sua condição empírica de leitura. Como pondera Eco,

o leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto (ECO, 1994, p. 14).

Por meio de novas experiências que unem as fronteiras artísticas da literatura e do teatro, assim como também das artes plásticas, o autor não deixa de investir na complexidade do conteúdo existencial de cada personagem criada. Nesse sentido, há uma preocupação ética em seus textos que não permite fugir da ideia de arte engajada. Para Sant’Anna, a “materialização” do texto literário em espetáculo, ainda

que imaginário, colabora com a “encenação interior” que se efetiva por meio da leitura na cabeça do leitor/espectador. Essa encenação imaginária, que parte tanto da leitura explícita e formal como da leitura implícita e subjetiva do conteúdo do texto, parte também da proximidade com as influências externas do mundo presente do leitor. Nesse sentido, lembramos aqui dos dois conceitos trabalhados por Umberto Eco em seu livro: o do leitor-modelo e o do autor-modelo. Este,

Anderson  
Possani  
Gongora

---

326

é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo (ECO, 1994, p. 21).

No jogo da ficção, o leitor modelo “é alguém que está ansioso para jogar” (ECO, 1994, p. 16). E, nesse jogo, a postura de um mundo frente a outro, ou seja, do ficcional frente ao real, eleva o sujeito a um nível de introspecção cada vez maior, mais crítico. Essa condição somente é alcançada porque a experiência artística do autor, ao filtrar o real em sua obra, quase sempre condiz com a sensibilidade do leitor. A verossimilhança entre os mundos, na verdade, suspende a desconfiança do leitor quanto ao que está sendo encenado imaginariamente, isso porque rompe com a dicotomia ficção/ realidade de forma perceptível, mas muito sutil.

A ficcionalização do texto santaniano, sendo trabalhada de forma não convencional, mas real em si mesma pela proposta representacional, funciona como recurso de interação da própria objetividade ou subjetividade presente na obra. Com isso, a composição textual, por exemplo, é condizente com a sociedade que está sendo representada por seus próprios moldes de exposição e compreensão do mundo. Não que a literatura deva ser necessariamente dramática, ou seja, espetacular, entretanto, se ela parte da realidade que também é, explicitamente, espetacular, há uma forte tendência que essa característica predomine em muitos textos literários.

Se a literatura dramática sugere imagens por meio das ações, dos diálogos e dos ambientes nela descritos, a realidade não apenas sugere tudo isso como está inteiramente pautada nas imagens ditas naturais ou nas produzidas artificialmente pelas mídias; assim, a sugestão de uma é



a evocação de outra. Conseqüentemente, as experiências negativas a partir do texto, se houverem, serão por conta da falta de conhecimento do leitor sobre o mundo lido ou representado em sua ficcionalidade. Em casos como esse, a alienação proveniente do mundo real tende a refletir na leitura do mundo ficcional. Por outro lado, mediante um público também experiente, exige-se que a capacidade artística do autor o surpreenda pela ousadia temática e formal. Essas qualidades, portanto, são básicas para que se estabeleça um vínculo ou acordo ficcional entre autor e leitor, além, obviamente, do papel que o narrador exerce sobre ambos.

Quanto ao narrador em particular, cada obra possui sua peculiaridade. Em se tratando de romances-teatro, as possibilidades também se ampliam porque pode haver desde um “eu” narrador, vinculado a alguma personagem, ou ainda um narrador em terceira pessoa, onisciente. O jogo ficcional que se estabelece no interior de cada narrativa é também o que permite a progressão do espetáculo até o seu desfecho.

A reconstituição do texto espetacular requer a flagrante condição de se voltar ao próprio texto por meio dos inúmeros vieses de leituras. Talvez isso aconteça porque as emoções do leitor são condicionadas também por seus interesses particulares, como se o texto oferecesse tudo de acordo com o perfil que cada um deles apresenta ou de acordo com o que se procura. O narrador, dependendo do texto, apropria-se das condições *voyeurísticas* do leitor e faz disso um liame narrativo, como se, ao encenar a intimidade alheia, a encenasse a partir da própria intimidade ou curiosidade que possui o leitor *voyeur*. Os indícios do real no texto podem assim resultar na completude individual do leitor. Subjetivamente, a leitura do texto pode suscitar imagens e até mesmo algumas “conformações terapêuticas”, e, ainda que tudo isso não passe de um jogo ficcional, criar uma sinceridade provisória entre leitor e texto.

Para exemplificar essa condição do leitor *voyeur*, temos a Cena 7 de *A tragédia brasileira* (2005), intitulada “Paixão e morte de Roberto e Jacira”, que reprisa a Cena 1, a que corresponde ao atropelamento de Jacira, a protagonista; agora, porém, não mais tendo como foco de observação o Motorista responsável pelo acontecimento, mas sim, Roberto, o amante ou *voyeur* oculto da adolescente. Os primeiros momentos dizem respeito ao que antecede o acidente, sendo eles os mais *voyeurs* do livro. A expectativa de Roberto por ver a menina aumenta à medida que ela demora em aparecer na calçada da rua. Na verdade, ela demora porque se prepara para sair. O trecho narrativo-descritivo no início do

texto, escrito em itálico, bem como outros trechos da narrativa, é digno de nota pelo tom romântico de final de tarde e pela descoberta da Virgem, nome pelo qual Jacira também é chamada. Assim, a cena descrita é a mesma vista com surpresa por Roberto que, da janela de seu quarto, reclama em *off* pela presença dela:

*Tendo se “desvencilhado” do carinho dos parentes, Jacira vai até o quarto da mãe, senta-se diante de uma penteadeira dobradiça de espelho tríplice e põe-se a escovar os cabelos. De repente, mostra perceber, pela primeira vez, seus seios que acabaram de despontar. Jacira se acaricia por cima da blusa; depois volta a pentear-se pensativa...*  
(SANT’ANNA, 2005, p. 45).

Ao direcionar a visão para o quarto da mãe da menina, Roberto espera ver, na verdade, a figura da mulher adulta, ou seja, da mãe dela. Qual não foi sua surpresa ao deparar-se com Jacira carregando nas mãos um vestidinho branco! “*Subitamente, como se atendendo telepaticamente a um desejo de Roberto, Jacira abre a blusa do uniforme e se acaricia no peito, onde brotaram os seios*” (SANT’ANNA, 2005, p. 46). O que se segue é presenciado com voluptuosidade pelo rapaz. “*Sempre como um espectro invisível, Roberto chega junto de Jacira e deixa sobre uma cadeira o vestido, que a menina ainda não pode perceber. Nervosamente, ela arranca a blusa e, fascinada, procura ver seus seios de todas as posições*” (SANT’ANNA, 2005, p. 46).

Esse jogo cênico que acontece no palco imaginário da narrativa é complementado pelas descrições que Roberto faz da visão única e esplendorosa que tem diante de si. Alternando os trechos narrativos e as falas do Poeta, o leitor tem a sensação de que o tempo do espetáculo parou durante esse momento. Confundindo-se com o próprio Roberto, como mais um espectador voyeur, o leitor é presenteado com a seguinte passagem:

*De repente, como se tomasse consciência da metamorfose em todo o seu corpo – e também como se atendesse à vontade imperiosa de Roberto –, ela se ergue e, de um golpe, se desnuda inteiramente, imobilizando-se diante do espelho.*

*Roberto (exaltado): - E eu quis, então, com todas as minhas forças, que o tempo se detivesse e nos petrificasse assim: eu ali, à janela, com a respiração suspensa, aprisionando os múltiplos reflexos da menina nua, no limiar exato da sua transformação.*

*Por um instante, é como se a menina de fato se petrificasse; mas logo depois, como pressentindo que alguém a observa, olha para o outro lado da rua, para a casa de Roberto e, delicadamente, cobre o sexo com as mãos.*

Roberto: - Mas o tempo era uma coisa que não podia deter-se jamais. A não ser que... (SANT'ANNA, 2005, p. 46).

Assim o leitor observa atentamente tudo o que se passa com os protagonistas. Como testemunha desse momento único, ele está diante de uma imagem na qual o corpo de Jacira torna-se o objeto de desejo sexual de Roberto. O *voyeurismo* dessa cena é um exemplo típico das obras de Sérgio Sant'Anna. Nesse caso em particular, temos a sublimidade da imagem merecedora de uma pintura, feita unicamente para contemplação e estímulo dos sentidos. Materializá-la em palavras corresponde a explicitar a nudez da menina-quase-mulher em sua lenta e perfeita metamorfose, naturalizada aqui pelo olhar *voyeur* de Roberto que capta a imagem e a intensifica ao máximo, como se a visão do corpo de Jacira existisse independentemente do restante da narrativa.

Para Brandão Santos (2000), Sérgio Sant'Anna procura nos oferecer, obsessivamente, um corpo presente. Isso, por meio do que ele considera um teatro impossível e alucinante. Esse corpo presente, neste caso o de Jacira, fulgura liberto do texto, desprendido do olhar e da voz do narrador. O texto é que solidifica o corpo. “Através do olhar silencioso ou do olhar recursivo, o corpo se oferece. A oferta se dá, em ambos os casos, a partir da própria certeza de sua inviabilidade, da convicção de que o narrador se assemelha a um ‘necrófago’, ‘uma variante mais inofensiva dos assassinos’” (SANTOS, 2000, p. 71).

O parecer de que o narrador se assemelha a um “necrófago”, ou seja, “uma variante mais inofensiva dos assassinos”, foi extraído do livro *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982). No conto homônimo, no tópico “AUTO-ANÁLISE”, o próprio narrador-escritor confessa:

De certa forma parei de viver espontaneamente. Porque encaro as minhas vivências de uma forma utilitária, ou seja: material para escrever. Às vezes até seleciono aquilo que vou viver em função do que desejo escrever.

O Silvano Santiago diz que eu não deixo viver meus personagens. De fato, meus personagens quase sempre são antes atores

do que personagens. E sempre gostei de escrever minhas histórias como se elas se passassem num palco. Ou mesmo um teatro de marionetes (SANT'ANNA, 1997, p. 307).

Anderson  
Possani  
Gongora

---

330

O fato de as personagens se desprenderem dos textos é o que as aproximam ficcionalmente mais de atores do que propriamente de personagens. Para Roberto e Jacira, representar vai além de existirem como personagens ficcionais; eles são, na verdade, atores ficcionais que representam a si próprios enquanto personagens. Compreender isso requer uma leitura atenta a partir da fragmentação do texto, pois este vai sendo escrito e encenado virtualmente ao mesmo tempo. Todas essas peripécias permitem que a narrativa, ainda que fragmentada, vá se consolidando e cada vez mais sendo intensificada, a ponto de construir em torno de si uma unidade fechada, coerente e compreensiva em seus vários planos de escrita e representação.

A ideia de um “assassino inofensivo”, colocada por Brandão Santos (2000), remete ainda ao que escreveu Jurandir Freire Costa (2003) sobre esse viés da violência, ou seja, o que tende a amenizar ou mascarar suas consequências. Para ele, em muitos trabalhos teóricos a violência:

ou é trabalhada como um tabu, cercado e protegido do pensamento, por uma aura romântico-pessimista, indicativa, talvez, de “nobreza intelectual”; ou é considerada o zero e o infinito da existência do sujeito, tornando-se uma espécie de categoria *a priori* irredutível a qualquer análise. Indo de um polo a outro, a psicanálise entra no compasso das ideologias modernas. Fala da violência diluindo seu impacto e atenuando seu horror. Pois, no momento em que a define como sinônimo de morte, do que há de impensável e intocável na experiência humana, *sacraliza-a*. E, no momento em que a define como a “condição de possibilidade natural” do existir humano (dado seu caráter de impulsão primeira e permanente do psiquismo), *banaliza-a*. A violência torna-se o trivial variado de toda atividade ou experiência psíquicas, dando seu toque ao inconsciente, ao sonho, à sexualidade, à relação inevitável com o outro etc (COSTA, 2003, p. 18).

Transpondo tudo isso do contexto da psicanálise para o da literatura, com especialidade à obra de Sant'Anna, essa banalidade da violência

também figura, às vezes, veladamente. As experiências psíquicas das personagens dão vazão, portanto, ao inconsciente, ao sonho e à sexualidade como princípios de uma ação violenta. Para Girard (1990, p. 49), “seria tentador acreditar que a violência é impura por relacionar-se com a sexualidade. Mas apenas a proposição inversa mostra-se eficaz no plano das leituras concretas. A sexualidade é impura por relacionar-se com a violência”. Assim, logo após ser surpreendida nua pela mãe, que segundo o texto “entra num misto de deslumbramento e censura” (SANT’ANNA, 2005, p. 46), Jacira se veste com o vestidinho branco que ela lhe estende, refugia-se por um instante em seus braços, e, como se obedecendo algum aceno de Roberto, retira-se do quarto, apanha uma corda e sai de casa para morrer.

O final da Cena 7 não surpreende o leitor do ponto de vista do enredo. O Autor-Diretor da tragédia interrompe a narrativa para recontar o momento crucial que a enleva, ou seja, o momento do atropelamento. No entanto, predomina o tom de comentário, típico de quem dirige uma peça. Para diferenciar esses momentos de orientação textual, desde o início, o autor faz uso do recurso itálico ou os chamados caracteres cursivos. A intercalação desses trechos momentâneos no texto não somente orientam o leitor quanto às falas das personagens que se seguem como também contribuem para que a narrativa seja lida e interpretada a partir dos vários pontos de vista. Para quem lê atentamente, o Autor-Diretor é o que conduz o espetáculo com sua perspicácia, e o narrador, que até pode ser confundido com ele, é responsável pelo enredo mais elaborado em algumas partes do texto.

Longe de se adotar uma única metodologia para a análise de determinados textos literários, é preciso levar em consideração, em primeiro lugar, as condições ou circunstâncias de escrita de cada um. O acúmulo de imagens evocadas pelos cenários descritos no plano textual também faz parte do cenário composto para o espetáculo imaginário que se prolonga. Separar as características espetaculares das características literárias presentes no texto seria o mesmo que desentrelaçar as raízes de árvores enredadas num mesmo pântano. São muitas as verossimilhanças entre o que está sendo apresentado e o que está sendo narrado a partir do real. Por outro lado, a fluidez dos acontecimentos encaminha a narrativa de maneira espetacular a ponto de focar mais nas personagens e suas ações do que no próprio narrador. Este, no entanto, possui como autodefesa suas estratégias narrativo-performáticas, visto que ele também pode optar por dissimular, antecipar ou adiar

suas decisões com o intuito de interferir na óptica do leitor. Assim, a perspectiva do leitor frente às personagens, ao narrador e até mesmo frente ao autor são relativizadas num jogo de manipulações internas por meio das exibições em análise.

No romance *Um crime delicado* (1997), Sérgio Sant'Anna narra a conturbada história de vida de Inês e seu relacionamento ambíguo com o crítico de teatro Antônio Martins. Este, acusado por manter uma relação suspeita com a moça frágil e manca, ao ser levado para o banco dos réus, reconstitui o suposto crime na tentativa de incriminar outra pessoa, o artista plástico Vitório Brancatti, seu rival. Como num caleidoscópio, as imagens que remetem ao crime são sobrepostas para que o leitor chegue às suas próprias conclusões. Como numa trama policial, o mistério é o liame que conduz Martins à sua própria crítica, tornando-a quase um ensaio sobre o próprio ato de escrever. Como narrador-personagem, Martins se mostra vaidoso por ser um crítico teatral afamado. Ele não somente imagina caindo numa espécie de emboscada, trama da por Inês, como também faz o leitor acreditar nisso para sua própria defesa enquanto suposto criminoso. Nesse sentido, o mesmo pondera: “Não teria sido essa a razão de, à conta de sua embriaguez, ter me introduzido em seu apartamento, depois que eu lhe revelara, no restaurante ser um crítico, embora de teatro?” (SANT'ANNA, 1997, p. 49). Assim, na tentativa de iludir o leitor, de perseguidor ele passaria a ser o perseguido, de manipulador, o manipulado. Eis como ele reflete sobre um determinado bilhete cor-de-rosa e perfumado enviado por ela quando o convidara para a exposição de artes plásticas de Vitório Brancatti:

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, 1997, p. 50).

Essa reflexão sobre sua prática de escrita enquanto narrador de sua própria história condiz com a ideia de que quem narra não conta tudo, mas apenas deixa-se levar pelos próprios interesses ao compor sua narrativa. Quando isso acontece, pairam no leitor as inúmeras dúvidas, principalmente no que diz respeito ao campo ficcional, pois o escritor acaba fazendo com que boa parte do que se tem a dizer acabe ficando implícito nos percursos do texto. Sendo apenas um crítico teatral “cauteloso”, sua postura de narrador-personagem parte sempre dos “pré-textos”, ou seja, dos próprios acontecimentos reais presenciados, ou também, com mais frequência, dos espetáculos assistidos. Estes servem de apoio, ainda que às vezes de maneira contraditória, para confrontarem realidade e representação. Esse tipo de manifestação narrativa ilustra o que escreveu Umberto Eco sobre a postura do narrador:

Quando nos inteiramos de uma história que se refere a um tempo narrativo 1 (o tempo em que os fatos narrados ocorrem, o qual pode ser duas horas atrás ou mil anos atrás), o narrador (na primeira ou na terceira pessoa) e as personagens podem reportar-se a algo que aconteceu antes dos fatos narrados. Ou podem aludir a alguma coisa que, na época desses fatos, ainda estava por ocorrer ou era esperada. Como diz Gérard Genette, um *flashback* parece reparar um esquecimento do autor, ao passo que um *flashforward* constitui uma manifestação de impaciência narrativa (ECO, 1994, p. 36).

As técnicas de *flashback* e de *flashforward* também são utilizadas por Sant’Anna em sua narrativa. Por outro lado, para Lehmann (2007), apesar de o real manter com o teatro uma indiscutível ligação, ele sempre foi excluído da representação por questões estéticas ou conceituais. Quando manifestado em cena, o real ocorre apenas como irrupção, pois o teatro seria uma prática artística que não desvincularia, obrigatoriamente, o campo estético e o não estético. Assim, segundo o seu ponto de vista, a arte sempre teve intromissões extra-artísticas do real e vice-versa. Talvez seja por isso que Martins se encontra em “confusão” quanto ao que narra, pois uma determinada realidade representada ficcionalmente precisa ser vista mais de perto, ou seja, precisa ser estudada a partir do significativo, já que, como pondera Lehmann, o teatro se dá como prática ao mesmo tempo totalmente significativa e totalmente real.

Ao escrever sobre as condições do autor, personagem e leitor quanto à realidade representada no texto, Schøllhammer pondera:

O autor procura, em outras palavras, dar realidade à situação de observação, incluindo o leitor na exposição direta dos fatos, ao mesmo tempo que questiona o perspectivismo cenográfico ao qual a observação está submetida e que afeta a veracidade e confiabilidade tanto do testemunho do autor, do narrador, do personagem quanto do leitor. Se no auge do ceticismo pós-moderno a ficção desconstruía a realidade representada, denunciando sua relatividade teatral, uma inversão se opera na literatura contemporânea que concretiza os mecanismos expositivos e performáticos da experiência, abrindo espaço para a realidade de seus efeitos de verdade. Trata-se, aparentemente, de um deslocamento leve de perspectiva em que o alvo se transforma (SCHØLLHAMMER, 2009, pp. 111-112).

Na verdade, essa observação de Schøllhammer condiz com o contexto de escrita da maioria dos textos de Sérgio Sant'Anna. Dependendo do leitor e da situação que se encontra no momento da leitura, impregnado que está de sua própria perspectiva a partir do real, é preciso que o narrador inteligentemente denuncie sua relatividade interpretativa e o insira no jogo ficcional do texto. Mediante a incompreensão da ambiguidade que determinada narrativa pode gerar entre o que é ficcional e o que está sendo representado no “palco real” do espetáculo imaginário, é preciso muita perspicácia para não cair em confusão interpretativa.

Isso é o que pode acontecer, por exemplo, quanto à leitura desatenta de *Um romance de geração* (2009). Nesse livro de teatro-ficção, a condição de Carlos Santeiro, protagonista, foi inserida no contexto do período da Ditadura Militar (1964-1984), possibilitando ampliar as discussões sobre a violência em sociedade por um viés mais político. A opressão vivida tanto pela classe artística brasileira quanto pelo sujeito comum também é representada no texto pela condição da jornalista que aparece em seu apartamento para entrevistá-lo. Mesmo com suas subjetividades violadas, essas personagens conseguem fazer de seus sofrimentos um espetáculo digno de notabilidade. Escrever sobre a solidão, sobre a crise afetiva e literária da protagonista e sobre a violência simbólica que envolve o contexto da obra confirma o fato de que esses



problemas foram típicos àquela geração angustiada e menosprezada, porém perseverante em seu posicionamento político. Com isso, o desconforto teria sido, na verdade, fruto da desumanização, da falta de tolerância e da ambição pelo poder. Princípios como o da liberdade, do respeito à diferença e da solidariedade não se expandiam como causas necessárias a condições de vida mais favoráveis. Nessa obra, é preciso explorar também os fragmentos para que a compressão do enredo alcance a totalidade. As orientações cênicas do texto, como desde o início da narrativa, encerram-se no espaço do apartamento-palco e as falas são antecedidas de rubricas que indicam o tom do discurso, cada vez mais variante no decorrer dos monólogos e diálogos. No plano dramático, as técnicas tradicionais orientadoras da encenação são utilizadas pelo autor para tecer linearmente a narrativa, visto que esta é composta por trechos nos quais predominam a fragmentação do discurso das personagens; é dessa maneira, como num jogo de espelhos, que a narrativa vai se configurando enquanto unidade.

O próprio Santeiro, à medida que encena, persiste em sua atuação como autor-ator-personagem, tornando difícil, mas não impossível, distinguir o plano real da personagem do plano dramático do ator. No decorrer do texto, há a ficcionalização do próprio *fazer teatral*: enfim, é um romance escrito, que é um texto dramático. Junto à peça de teatro “real”, a principal, o texto sugere ainda a encenação de outras peças, que a interrompem a qualquer instante. Essa maneira de narrar reporta ao conceito de *mise en abyme* (*embedding* ou *specular reduplication* – sem correspondente em português), que, numa primeira acepção do termo, segundo Pavis (2008b, p. 245), “é o procedimento que consiste em incluir na obra (pictórica, literária ou teatral) um enclave que reproduz certas propriedades ou similitudes estruturais dela”.

Quanto à associação do palco à ficção, Schøllhammer também pondera:

Se a ficção antes problematizava o espetáculo, dando realidade ao “palco” e ao cenário, hoje, tanto um quanto outro é desacreditado em favor da hesitação ambígua entre os dois e de sua realidade, do efeito simultâneo de irrealização e realização, que mantém a problematização dos artifícios da representação, mas aponta para efeitos de afeto, além dos cognitivos e racionais. Esse movimento se dá, por exemplo, na relação entre documen-

to e ficção e na inclusão de fatos reais na construção do universo ficcional que, da perspectiva de certos autores, trabalha como índice de uma realidade que acaba comprometendo a ficção, e não o contrário (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 112).

Anderson  
Possani  
Gongora

---

336

Nos textos de Sérgio Sant’Anna também há esse comprometimento entre documento e ficção, ou seja, a inclusão de fatos reais na construção de seu universo ficcional se confirma pelo desabrochar da violência, tanto física como simbólica, em consonância com acontecimentos que remetem a todo o momento ao contexto da ditadura militar no Brasil. O fato de o autor tornar evidente a violência real da sociedade de uma condição temática de sua obra, comprometeria suas intenções estético-ficcionais? Não seria a escolha do espetáculo um recurso narrativo para ressaltar ainda mais essa condição social que ainda aflige a humanidade? A violência não seria por si só um espetáculo cruel em constante mutação e *performance*? Para Schøllhammer, por exemplo, a partir dos estudos de Mark Selzer (1998), que dialoga com teóricos como Hal Foster e Slavoj Žižek, vivemos o impacto de uma cultura traumática:

As conseqüências psicossociais dessa exploração midiática da violência são notáveis e produzem uma ambiguidade que ameaça as fronteiras sólidas entre as formas coletivas da representação, exposição e testemunho e a singularidade ou a privacidade do sujeito. A compreensão do trauma é inseparável da confusão entre o psíquico e o social, entre o exterior (o mundo) e o interior (o sujeito), o que cria uma esfera pública patologizada em que o sofrimento é coletivo, e a intimidade é conquistada por meio de sua exposição (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 115).

Dessa maneira, o mesmo Schøllhammer, acrescenta:

A exploração da violência e do choque, tanto na mídia quanto nas artes, é entendida como procura de um “real”, definido como impossível ou perdido, que não se deixa experimentar a não ser como reflexo, no limite da experiência própria, como o avesso da cultura e como aquilo que só se percebe nas fissuras da representação e nas ameaças à estabilidade simbólica. A análise de Selzer serve, entretanto, para entender também a

afinidade intrínseca entre uma estética que explora os efeitos de choque dessa realidade radical, uma estética da transgressão e do abjeto, e uma tendência que se posiciona contra a primeira, contra a estética da crueldade, reivindicando o cotidiano, o íntimo, o comum e o privado como vias para uma vivência reconciliada no tempo, mais viva e mais real (SCHØLLHAMMER, 2009, pp. 115-116).

Por meio das análises propriamente ditas dos textos literários a procura de um “real” menos traumático, menos cruel, pode se dar pelas “fissuras da representação” e nas “ameaças à estabilidade simbólica”. Ou seja, em momentos de crise e de opressão, escrever sobre as dificuldades a partir do cotidiano e levá-las a público, principalmente pelo viés do espetáculo, como faz Sant’Anna, é, como afirma também Schøllhammer, mergulhar nos processos íntimos que envolvem os afetos básicos, tais como os de dor, medo, melancolia e desejo. Segundo o estudioso, eles aparecem na literatura contemporânea “sem o peso do estigma que atingia a literatura existencialista ou psicológica das décadas de 1950 e 1960, pois agora a intimidade justifica-se na exploração dos caminhos do corpo e da vida pessoal” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 117), ou seja, “de seus recursos de presença e de afirmação criativa, de dispositivos privados, numa cultura massificada, inumana e alienante” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 117). O fato, por exemplo, de estudar a literatura em consonância com a arte teatral condiz ainda com a chamada “sociedade do espetáculo”, pois segundo Debord (1997, p. 13) “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação”. Isso nos abre pistas para melhor compreensão de como o que deveria ser privado pode vir facilmente a público e, num processo que também pode ser inverso, colocar o sujeito, por meio da representatividade, em confronto com suas próprias vivências, dificultando assim ponderar os limites necessários entre a intimidade de seu próprio corpo com a realidade vivida publicamente.

Como coadjuvantes literários, o espetáculo, a violência e as imagens possuem, de fato, uma função que podemos chamar de persuasiva. O estudo do espetáculo como arte da representação que parte do texto escrito como único objeto material de análise pode, a princípio, parecer um tanto estranho. No entanto, a ausência da encenação do conteúdo

não impede que ele seja imaginado como tal. Ao apreciador do teatro, por exemplo, os componentes do espetáculo são percebidos em conjunto com os componentes literários, de forma que o aprofundamento da leitura se fundamenta em diversos métodos de estudos concernentes a ambos os campos de investigação.

As leituras dramatúrgicas dos textos santanianos, por sua vez, completam-se a partir das dimensões literária, histórica, sociológica, psicanalítica, e, ainda, antropológica e filosófica em suas perspectivas de análise. O *corpus* analisado, romance e romance-teatro ou teatro-ficção, pode ser conscientemente abordado tendo como foco sua composição temática e estética sem que caia no paradigma reducionista de interpretação aleatória. Assim, na mente do leitor/espectador, o texto espetacular vai se compondo e recompondo à medida que os elementos teatrais vão sendo apresentados, seja numa cadência preestabelecida pelo autor ou narrador, ou também, por sua capacidade de transpor tais elementos para o universo da representação.

### Considerações finais

Dado o exposto neste artigo, o que podemos chamar de espetáculo-literário não depende de uma teoria geral da encenação. É improvável que exista um único método de análise que dê conta da riqueza dos textos abordados. O que pretendemos, no entanto, é cuidar para que não haja dispersão do olhar crítico para outros assuntos ou objetos que não os presentes nos textos estudados. No livro *A análise dos espetáculos*, Patrice Pavis (2008a) ao contrapor a semiologia do espetáculo à análise dramatúrgica, afirma:

A encenação é um conceito abstrato e teórico, um ramal mais ou menos homogêneo de escolhas e limitações, designado às vezes pelos termos de *metatexto* ou de *texto espetacular*. [...] O *texto espetacular* é a encenação considerada não como objeto empírico, mas enquanto sistema abstrato, conjunto organizado de signos (PAVIS, 2008a, pp. 4-5).

Assim como Pavis, apostando no texto como uma fonte de sentidos, ainda que não haja a materialidade viva do espetáculo encenado, optamos por verificar o contexto de representação a partir dos próprios textos literários. Como prática de escrita experimental e inovadora, a tea-

tralidade presente nas obras de Sant'Anna merece atenção particular pela consonância dos elementos linguísticos e narrativos nelas inseridos, pois estes permitem obter uma experiência da materialidade dos elementos do espetáculo em sua sublimidade estético-formal e literária. Centrar no texto como fonte do sentido teatral é, pois, apelar para a imaginação como requisito essencial para aprimoramento da razão e da emoção a partir do esquema básico de imagens textuais abstratas. Dessa maneira, o que podemos chamar de corpo a corpo com as personagens de cada texto, refugiadas em suas próprias ficcionalidades, depende da coerência narrativa estar em consonância com a projeção do eu do interlocutor. Portanto, “escutar as vozes da cena constitui uma experiência que provoca às vezes uma descarga afetiva, nos remetendo a tal ou tal pessoa, viva ou morta. A análise do espetáculo é, nesse sentido, também uma psicanálise que diz tanto sobre nós como sobre o objeto percebido” (PAVIS, 2008a, p. 125).

Particularmente, quanto à ação do locutor sobre o interlocutor no palco, seja ele real ou imaginário, acreditamos também na potencialidade que os próprios textos possuem de fazer soar “as vozes da cena” para o enriquecimento do leitor. No espetáculo encenado, como pondera Pavis, essa interlocução se estabelece a partir da própria voz, variando, por exemplo, sua intensidade, sua tonalidade, seu fluxo, entre outros fatores. O fato de se fazer ouvir pelo outro, seja esse outro com quem o ator contracenava ou mesmo com o público propriamente dito, exige do sujeito atuante a melhor caracterização psicológica de seu personagem. Sendo assim, o que dizer da voz “oculta” de uma personagem no espetáculo imaginário? Os efeitos de sentidos, nesse caso, vão depender unicamente do leitor frente ao texto lido. Na realização da escrita, o autor, com certeza, já contribuiu propositadamente para com essa proximidade entre leitor-texto-personagens-ação.

Por fim, como antídoto contra a solidão ou a melancolia provenientes da constituição de cada personagem, reina nos textos de Sant'Anna o equilíbrio entre a estupidez e a delicadeza das ações representadas. Como um gesto de solidariedade literária, seus textos fogem, portanto, de um realismo considerado cruel ou brutal como reafirmação incondicional para a temática da violência. Esta, por sua vez, é trabalhada tanto de forma a esclarecer as situações narradas como para propiciar a reflexão do leitor sobre suas várias formas de manifestação na sociedade, suscitando nele, por conseguinte, dúvidas frente à sua própria realidade.

## REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. **Sobre a violência**. Trad. André de Macedo Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BAUMAN, Zygmund. **Modernidade e holocausto**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

Anderson  
Possani  
Gongora

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. 14. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

COSTA, Jurandir Freire. **Violência e Psicanálise**. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

340

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Trad. Martha Conceição Gambini. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Süsskind. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008a.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008b.

SANT'ANNA, Sérgio. O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro. In: \_\_\_\_\_. **Contos e novelas reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **A tragédia brasileira: romance-teatro**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_. **Um crime delicado.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_. **Um romance de geração: teatro-ficção.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SANTOS, L. A. BRANDÃO. **Um olho de vidro:** a narrativa de Sérgio Sant'Anna. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

*Violência  
espetacular  
e anseios  
contemporâneos  
de liberdade em  
obras de Sérgio  
Sant'Anna*

---

341

