



## **A espetacularização da violência em *A tragédia brasileira*, de Sérgio Sant’Anna**

Anderson Possani Gongora\*

“O teatro compartilha com a literatura a característica de não ilustrar, mas designar”.

Hans-Thies Lehmann

A valorização da literatura contemporânea, de seu caráter estético de representação e capacidade de ampliar o conhecimento da realidade histórica por meio da ficção, está associada à urgência do homem moderno de compreender a si mesmo enquanto sujeito do conhecimento. Entretanto, para questionar e recriar a realidade, ou ainda as várias realidades que coexistem historicamente, a literatura requer do escritor o aprimoramento da sensibilidade e condições de escrita que também levem o leitor à capacidade de compreender, questionar, inovar suas leituras e recriar literariamente a vida, o homem, a sociedade e os fatos.

Sérgio Sant’Anna, no romance-teatro *A tragédia brasileira* (1987)<sup>1</sup>, demonstra, mais uma vez, preocupação com os processos inovadores da criação e as possibilidades de representação dos textos ficcionais explorando aspectos considerados “extraliterários”, ao

\* Doutor em Intertextualidade nas Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

<sup>1</sup> As citações ao longo do texto foram feitas a partir da segunda edição, revista pelo autor, de 2005.

fundir hibridamente literatura e teatro num único texto. Nessa obra, especificamente, amor e morte são temas coadjuvantes, visto que se narra a história da morte da menina Jacira, por atropelamento. Roberto, o amante, descrito também como poeta “mórbido e romântico”, contracena com sua “Virgem” num cerimonial (de mortos?) que é, na verdade, um espetáculo imaginário. O Autor-Diretor? Um coveiro. Entre um plano narrativo e outro, o texto vai desvendando a atmosfera misteriosa de um sacrifício ritual em que a violência primária inaugura reflexões sobre a condição do ser entre a Poesia e a Morte.

Nossa análise leva em consideração os diversos impulsos que conduzem as personagens aos mais absurdos atos, violando não somente seus corpos, mas principalmente suas almas. Dessa forma, a leitura sublinha o poder da criação artística e a capacidade do autor de evocar imagens que persistem inconscientemente na memória do leitor.

Ainda que lance mão de temáticas muito presentes no mundo contemporâneo – sobretudo na vida do homem citadino – e do próprio “espetáculo” narrado para dar conta desse mundo contraditório, Sérgio Sant’Anna jamais cai no paradigma de escritor brutalista ou mero continuísta dessa vertente expressiva. Em seu livro *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, publicado originalmente em 1982, já havia declarado:

O Silviano Santiago diz que eu não deixo viver meus personagens. De fato, meus personagens quase sempre são antes atores do que personagens. E sempre gostei de escrever minhas histórias como se elas se passassem num palco. Ou mesmo um teatro de marionetes (Sant’Anna: 1997, 307).

Pensar na espetacularização da literatura contemporânea, entretanto, requer análise dos diversos elementos que tornam artístico o texto, como a especificidade de sua estrutura, a abordagem temática e a hibridização com outros gêneros. Afinal, isso tudo poderia conduzir uma reflexão mais apurada da realidade? Somente a partir das imagens espetaculares poderíamos chegar a uma conclusão mais precisa dos fatores socioeconômicos e culturais explorados? O que seria, de fato, um espetáculo imaginário? Além dessas questões, cabe refletirmos sobre como quem o lê seria capaz de, somente por meio das palavras escritas e das imagens evocadas por ele, chegar próximo à compreensão do espectador, caso ele fosse também encenado, e se haveria diferentes compreensões entre o que se lê e aquilo a que se assiste.

Como se sabe, o espetáculo cênico é diferente do texto dramático ou da espetacularização que acontece na literatura. No plano da recepção, no entanto, a leitura dramática constitui uma leitura literária. Para sua efetivação, são indispensáveis as reações conscientes e inconscientes por parte do leitor. Assim, as várias dimensões interpretativas, dependentes das inúmeras esferas do conhecimento, são importantes e funcionam como coadjuvantes para a análise de como o espetáculo imaginário se forma na mente do leitor.

No início de *A tragédia brasileira*, antes mesmo de apresentar o sumário, o autor já esclarece:

Esta é a história de um espetáculo imaginário. Um espetáculo que poderia se passar, por exemplo, no interior do cérebro de alguém que fechasse os olhos para fabricar imagens e delas desfrutar, diante de uma tela ou palco interiores,

como num sonho, só que não de todo inconscientemente ordenado (Sant'Anna: 2005, 5).

Narrado em terceira pessoa, alternando romance, monólogo, roteiro cênico e ensaio, o livro apresenta uma personagem curiosa: o coveiro. É ele o próprio Autor-Diretor do Espetáculo Imaginário e, ao exercer sua função, faz uso de algumas técnicas comuns ao teatro: com uma pá, de hábito, faz soar três pancadas no chão e em seguida descerra lentamente as cortinas em meio a um jogo de luz e sombra. A partir de então, as imagens vão sendo “fabricadas” na cabeça do leitor, provocando reflexões caras a vários contextos – o religioso, o filosófico, o artístico, entre outros.

Assim como determinados romances ou textos teatrais considerados “convencionais” podem apresentar um prefácio ou um prólogo, *A tragédia brasileira* tem uma introdução, intitulada “Abertura”. Esta, necessária à boa compreensão do romance-teatro, introduz o leitor não somente na narrativa em si como também no cenário do espetáculo imaginário. Nela, para apresentação da que será a protagonista das cenas vindouras, o texto reproduz uma citação ou epitáfio. Contida numa lápide, pedra branca retangular que ilumina e vai sendo arrastada na linha horizontal do palco, essa citação nada mais é do que a inscrição tumular de uma jovem morta ainda na adolescência: “Ao anjinho Jacira, a nossa saudade eterna – 1950-1962” (Sant'Anna: 2005, 9).

Jacira fora vítima de um atropelamento aos doze anos, enquanto pulava corda no meio de uma rua, em Botafogo. Considerado um bairro nobre da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, Botafogo contrasta incontestavelmente com a tragédia a ser narrada, ou melhor, encenada imaginariamente. No entanto, o contraste entre as

belezas naturais do local lembrado e a narrativa não evoca imagens e sentimentos simplesmente por ter, como um dos polos, um dos principais cartões-postais do país – com a Enseada de Botafogo e os morros do Pão de Açúcar e da Urca ao fundo –, mas principalmente por representar ampla e figuradamente todo o contexto brasileiro. De fato, o que acontece no plano narrativo com as personagens criadas a partir da realidade local estende-se a muitos cidadãos brasileiros.

Possuindo nome de origem indígena – “inseto que produz mel” – e idade também simbólica, doze anos, Jacira, enquanto viva, é ágil tanto física como mentalmente. Porém, a doçura predita pelo nome contradiz o que a espera no espetáculo de morte. Como “vítima inocente” de sua comunidade, a Virgem, assim também chamada, desencadeia, após sua morte, vários acontecimentos mórbidos, envoltos numa atmosfera de erotismo, sedução, amor e morte.

A princípio, o cenário descrito, representado pela abertura do espetáculo no palco imaginário, é ficcionalmente mais restrito e constitui nada mais que um cemitério. Nele, o que seria uma simples cerimônia fúnebre para o sepultamento de Jacira é transformado em espetáculo de morte a ser conduzido minuciosamente por um pastor. As sensações advindas desse ambiente estão “em geral associadas ao frio, como a solidão, o vácuo, o mármore de uma lápide, uma réstia de luz a trespassar uma profundidade negra” (Sant'Anna: 2005, 10). Por sua vez, a sonoplastia é produzida por um piano invisível que faz soar doze vezes gravemente a nota sol, despertando, assim, a consciências dos espectadores.

Após a descrição do cenário e o despertar para as sensações provocadas pelas notas musicais e pela luminosidade, entrarão em cena Jacira e Roberto, também identificado no texto como o Poeta. Ela “surgirá à tona primeiramente através do rosto, coberto por um

véu tão negro que, a princípio, quase se confundirá, aos olhos de todos, com a escuridão” (Sant’Anna: 2005, 10-1). Ao cair o véu, sua face ficará visível para a plateia e “mais do que uma inacreditável beleza irradiará luminosidade” (p. 11). O responsável por iluminar o rosto da jovem será o Poeta, que se encontra no canto oposto com uma lanterna acesa atada à cabeça, tendo o foco dirigido para ela. Como o próprio narrador pondera, o fato de aparecer com uma lanterna utilizada pelos trabalhadores de fundo de mina transforma-se numa metáfora cênica de que ele “é aquele que em primeiro lugar decifra, mergulha, (n)aquilo que ainda se encontra invisível para seus semelhantes” (p. 11).

Desde o início do texto, conforme destacado anteriormente, os objetos utilizados para a encenação do espetáculo não são casuais. A lápide branca, o véu negro e a lanterna acesa são muito significativos e remetem a conceitos estéticos capazes de, durante uma encenação real, contribuir para a boa compreensão do espectador. Ao estudar os signos no teatro, Anne Ubersfeld pondera que “verbais ou não verbais, os signos podem ser índices ou sinais: posso indicar ou sinalizar por meio da palavra ou de qualquer outro meio [o gesto etc.]” (2005, 10). Na ordem do tempo narrativo, a lápide branca serve como índice de morte e o véu negro, índice de luto. A lanterna acesa, por sua vez, é um sinal da presença humana no ambiente ou, ainda, de personagens no plano da representação. Sobre isso, Ubersfeld complementa:

No campo da representação, os signos, verbais ou não, são em princípio todos sinais, na medida em que são teoricamente todos intencionais; o que não os impede de serem também índices (de outra coisa que não de seu denotado

principal); o que não impede a presença de uma multidão de signos índices que podem não ser considerados, voluntariamente, pelo encenador ou pelo ator, e que, no entanto, funcionam (2005, 11).

Assim, conjugando o texto espetacular com as intenções literárias, o autor faz escolhas que funcionam como chaves de leitura, e estas podem ainda contribuir para a possível materialização das cenas dramáticas. Essa sistematização dos objetos auxilia também, de forma abstrata e às vezes inconscientemente, no encaminhamento global da narrativa, que aos poucos vai sendo encenada na mente do leitor-espectador. Ainda segundo a autora, no interior do sistema da representação, a acústica, ou seja, a voz, constitui a matéria de expressão própria do teatro. Por isso,

na representação, toda mensagem teatral requer, pois, para ser decodificada, uma multidão de códigos, o que permite ao teatro, aliás paradoxalmente, ser ouvido e entendido mesmo por aqueles que não dominam todos os códigos: pode-se entender uma peça sem entender as alusões nacionais ou locais, ou sem captar um código cultural complexo ou em desuso (2005, 12).

A encenação, ainda que imaginária, é levada a público em suas várias possibilidades artísticas de representação. Sem que haja um desmerecimento do texto escrito, é divulgada por meio de diferentes linguagens e códigos artísticos por apresentar características consideradas ubíquas tanto para a literatura como para o teatro, e até para o cinema. Esse enriquecimento artístico-literário, apresentado

com maior especificidade nos textos mais inovadores, propicia uma reflexão sobre o poder que o espetáculo possui, atrelado às imagens, de fazer enxergar a verossimilhança do texto com o real para além da facilidade que cada gênero oferece.

Para apresentar o perfil de Jacira no contexto da representação, na “Abertura” o narrador já destaca:

Jacira acha-se agora de pé, ao lado de sua tumba e, semi-hipnotizados, estaremos diante de uma jovem vestida com uma túnica negra que deixa à mostra o tronco e os seios, de uma pequenez, brancura e firmeza tão resplandecentes que talvez tenha sido a partir daí – mas quem sabe? – que o território do Poeta e seu foco luminoso se terão tornado visíveis: sua silhueta magra, da qual se poderia dizer doentia ou ascética; a cadeira de balanço, mas dentro de um ambiente deslocado, esse que a circunda e que não faz lembrar nenhum aposento de uma casa, e antes parece pertencer a esse espaço aberto na noite onde se movimenta tão lentamente Jacira, não mais ao ritmo do pingar da nota sol, que já silenciou (Sant’Anna: 2005, 11-2).

Dessa forma, entre as cruzes que fazem lembrar um cemitério, visíveis agora pela luminosidade, Jacira e Roberto, tanto no palco como na vida (ou seria na morte?), são atraídos como num sistema “em torno dos quais gravitarão os elementos secundários do Espetáculo” (Sant’Anna: 2005, 12).

As formas composicionais dos romances-teatros ou textos de teatro-ficção não fogem das semelhanças com os textos puramente dramáticos, escritos para serem encenados. A dinâmica interna de



cada um deles depende, em primeiro plano, da criatividade do autor-dramaturgo, de suas intenções para com o público e, em segundo, da familiaridade do público leitor com as características dramáticas e literárias, exercendo o poder de compreensão das imagens e dos planos ficcionais sugeridos pelo escritor. Assim, as ações e decisões das personagens devem ser complementadas pela imaginação do espectador. Este, por sua vez, não deve estar alheio aos acontecimentos subjetivos impostos pelos diálogos ou monólogos, visto que ainda dispõe do auxílio do narrador e das rubricas, além, muitas vezes, dos comentários do próprio autor-diretor das peças. As tensões e rupturas narrativas, além do jogo entre autor-diretor e/ou leitor-espectador, também existem em abundância.

Os efeitos desse modo híbrido de narrar fazem com que o leitor encontre metáforas que lhe permitem, por exemplo, identificar e comparar a personagem Jacira com “o poema”, ou seja, a “Musa” inspiradora do Poeta, o “Espectro” que acompanha Roberto, o amante:

E haverá sempre uma indagação sem resposta pairando sobre o espaço cênico: dá à luz o Poeta sua obra, sua Musa, Jacira [o poema], ou seria o contrário: a Musa, ao fazer-se presente, ainda que enquanto Espectro, é quem desenharia um contorno nítido para o poeta, antes mera sombra, partículas não integradas no meio da noite negra, o Caos a preceder imediatamente o Verbo? (Sant'Anna: 2005, 12).

Em cena, a garota, também nomeada a Virgem de Roberto, aproxima-se de seu “amado” e, “toda crispada, deixa que ele a abrace e a beije entre os seios” (p. 12), permitindo ao narrador concluir a “Abertura” com a seguinte explicação:

Tal contato faz com que se ilumine magicamente o restante do espaço cênico, o cenário, e também com que se realimentem as energias do Poeta e da Virgem.

Afastam-se eles para se ocultar em suas respectivas casas e dá-se início ao cerimonial [de mortos?] que é este espetáculo: *A tragédia brasileira* (Sant'Anna: 2005, 12).

Assim como para Anatol Rosenfeld “a pureza dramática de uma peça teatral não determina seu valor, quer como obra literária, quer como obra destinada à cena” (2011, 21), somente a hibridez dos textos de Sant'Anna também não garantiria seu valor. Entretanto, o modo híbrido de narrar, unindo literatura e teatro, permite que o autor tenha maior liberdade de expressão. Isso também pode ser afirmado a partir do seguinte:

O teatro, sabemos há muito, oferece a possibilidade de dizer o que não está em conformidade como o código cultural ou com a lógica social: o que é lógica ou moralmente impensável, ou socialmente escandaloso, o que deveria ser recuperado segundo procedimentos estritos, está no teatro em estado de liberdade, de justaposição contraditória. É por isso que o teatro pode designar o lugar das contradições não resolvidas (Ubersfeld: 2005, 27).

Nessa perspectiva, a intensidade dramática presente no texto em estudo complementa simultaneamente as características narrativas. Nele, as forças e/ou pulsões presentes em torno das personagens seguem, ainda que virtualmente, a lógica da representação e, em muitos trechos, as ações e os diálogos dos “actantes” criam

até mesmo certa ilusão e emparelhamento da realidade fictícia. O trabalho com a teatralização dos componentes narrativos – tais como o espaço, o tempo etc. –, independentemente dos trechos dramáticos, nos quais predomina o diálogo, constitui também um processo autônomo e acabado de representação escrita. O que, a princípio, parece novo e caótico, aos poucos se configura em imagens que se repetem para a compreensão da totalidade textual. Assim, a linguagem artística teatral propõe ainda mais desafios e exigências para apreciação do enredo no ato da leitura.

Se em um romance convencional a introdução dos elementos narrativos geralmente acontece no início do primeiro capítulo, em *A tragédia brasileira* isso se dá logo na “Abertura”. A partir dela, muito do que é apresentado está escrito em atos, cenas e rubricas. Desaparecendo o narrador, ainda que parcialmente, visto que ele “retorna” em muitos trechos do livro, a subjetividade presente na narrativa se mantém viva por meio das ações das personagens. “Emancipadas”, “compõem” suas histórias livremente, como se o mecanismo dramático se movesse sozinho; entretanto, sabemos que, por não se tratar de uma obra dramática considerada “pura”, isso não acontece plenamente. Além do mais, no palco imaginário, os cenários se tornam ambientes diversificados, como se descritos minuciosamente pelo próprio narrador, e os tempos (presente/passado) podem variar de acordo com cada ato ou cena.

Dentre as inúmeras experiências de leitura, o leitor-espectador conta com a contribuição de efeitos paradoxais e ambíguos. Se há no texto algumas confluências, há também oposições interessantes, como a que evidencia no espetáculo de morte de Jacira, a morbidez e o lirismo. A princípio, o que se manifesta no cenário não condiz com

o início da Cena 1, intitulada “O atropelamento”. Paradoxalmente, entre barulho e silêncio, em tom um tanto lírico, a cena vai sendo descrita assim:

Fim de tarde, cantar de cigarras, grupo de crianças pré-adolescentes soltando bolhas de sabão, no meio de outros jogos infantis como a amarelinha, brincadeiras de roda ou com bonecas, onde se revela, veladamente, uma sensualidade infantil, dentro, porém, de um silêncio [de mortos?] (Sant’Anna: 2005, 19).

Essa aparente tranquilidade crepuscular antecipa a tragédia que desencadeia todo o espetáculo. A expressão entre parênteses “(de mortos?)” se repete ao longo do texto, lembrando constantemente o contexto mórbido da narrativa. Somente quando as crianças se dispersam é que aparece de repente “Jacira, vestidinho curto, que surge do portão de sua casa para pular corda, solitariamente, na rua” (p. 19). O advérbio “solitariamente” já revela parte da personalidade da menina, pois não brinca com as outras crianças, mas sozinha. Nesse momento é que entra em cena Roberto, “voyeur oculto”, ao mesmo tempo que um coro distante de crianças faz soar: “Nesta rua, nesta rua tem um bosque. Que se chama, que se chama solidão. Dentro dele, dentro dele mora um anjo. Que roubou, que roubou meu coração” (p. 19).

O momento, a cantiga de roda, o perfume de jasmim, ou seja, todas as impressões sensoriais de Roberto são confundidas com as impressões dos próprios espectadores; estes têm, por sua vez, a sensação de serem eles mesmos a própria personagem em seu enlevo voyeurístico, confundindo-se também com ele:

E “sermos Roberto” é principalmente colar nossos olhos à fresta da janela para ver Jacira, o vestido esvoaçante mostrando as coxas branquíssimas, e ouvir, ao longe, como se entoada dentro de um subterrâneo escondido ou, talvez, dentro dos porões mais fundos de nós mesmos, nossa memória, a canção: “Nesta rua, tem um bosque. Que se chama, que se chama solidão...” (Sant'Anna: 2005, 20).

Dessa forma, a memória despertada pelas impressões do Poeta produz no espectador um laço de autêntica subjetividade. Psicanaliticamente, essa subjetividade pode até remeter a uma identidade universal, visto que é papel, tanto da literatura quanto do teatro, despertar no leitor-espectador sua sensibilidade. João Augusto Frayze-Pereira, no artigo “Acrobacias da identidade: o artista e seus duplos na modernidade”, ressalta, a partir de leituras de Baudelaire e Starobinski, que

a literatura cria é um clima de sensibilidade, um novo olhar com relação a certos espetáculos, até então despercebidos. O que a literatura faz não é oferecer aos pintores matéria a pintar – como ocorria à pintura clássica ilustrar as narrativas –, mas poetizar imagens, dotá-las de um valor alegórico, mas que serão captadas *in vivo* (1997, 68).

Jacira, com sua inocência e graça de adolescente, desperta em Roberto o erotismo. O momento em cena também desvela aos espectadores suas próprias sensações eróticas, ocultas até então. O ato de pular cordas pode se fixar como mais uma projeção de imagens, dentre as que persistem na cabeça de quem vê Jacira. A cena, um

tanto alegórica, traz consigo o conceito de androginia, que, segundo Frayze-Pereira, está ligado à arte do acrobata que busca a perfeição no ato corporal que realiza:

Esse tema da androginia ligado à acrobacia, da leveza graciosa ligada ao esforço viril muscular, leva a uma complexa elaboração que resulta na associação simbólica entre a mulher e o mal. Figuras encontradas nos picadeiros servirão aos escritores e poetas como matéria para uma reflexão sobre o corpo feminino e a virilidade que oculta (1997, 71).

Seria Jacira realmente uma personagem ingênua, representante da inocência? Ou seria ela, aos olhos de Roberto e dos espectadores, uma personificação do pecado e do mal? Ocultaria em seu frágil corpo de adolescente essa virilidade mencionada por Frayze-Pereira? O fato de o narrador anunciar, no início da cena, que nela se revela, ainda que “veladamente”, uma “sensualidade infantil” dentro de um “silêncio (de mortos?)” é que nos permite interrogar isso.

Outro fator relevante é que a imagem pitoresca da garota que pula cordas está sendo acompanhada também por outra personagem oculta: o Negro. Este surge num terreno baldio, coberto de mato e de plástico, exatamente no momento em que um cão uiva, uma única vez, e na abóbada do palco surge como iluminação uma lua pálida, cheia de traçado de crateras, que, lançando repentinamente uma claridade de gás de neon, descrita como fantasmagórica, ilumina a cena:

Tanto ele como Roberto, de seus respectivos pontos observam fascinados a figura da menina a atravessar a fronteira da infância para a adolescência, tornando-se os gestos dela,

progressiva e veladamente, mais lânguidos e sensuais, enquanto as pontinhas incipientes dos seios parecem querer furar, arfantes, o vestido (Sant'Anna: 2005, 20).

Segundo o narrador, o momento contemplativo é seguido também de uma transformação que antecipa, de forma alucinatória, a tragédia, pois, como signo de transformação, “uma gota vermelha se espraia pelo vestidinho de Jacira” (p. 20). A mácula no vestido, além de anunciar uma nova fase na vida da adolescente, pode remeter à mácula daquele momento, visto que está prestes a acontecer o acidente que a levará à morte.

Para marcar a forte emoção do momento, ouve-se abafadamente o soar de uma percussão que acentua o ritmo dos corações acelerados de Roberto e do Negro. Logo em seguida, ouve-se também o ronco de um carro. No ápice da cena, perplexa e hipnotizada diante do veículo que se aproxima velozmente, a menina não consegue correr. Nesse momento, ainda percebe o olhar de Roberto, mas, paralisada e ao mesmo tempo fascinada, talvez pela visão de seu “amante”, por mais que ouça o ruído do motor cada vez mais próximo, o soar da buzina por três vezes e o piscar dos faróis, não se mobiliza, possibilitando, assim, a fatalidade:

Ergue-se o Negro no terreno baldio, com movimentos que tanto traduzem o desejo de trazer Jacira para si, como de afastá-la, presumivelmente por causa do perigo representado pelo carro. A menina assusta-se, mas não consegue fugir, hipnotizada, como num desses sonhos em que se quer correr mas as pernas não obedecem.

A luz, presumivelmente do farol, atinge uma súbita intensi-

dade. Ranger de freios, uma dissonância sonora, o atropelamento, uma exclamação no quarto de Roberto: – Jacira!!! Como se emitidos pelo rádio do carro, acordes da Ave-Maria, a significarem tanto as seis horas da tarde, o crepúsculo, como a agonia da Virgem (Sant’Anna: 2005, 21).

Os acordes emitidos pelo rádio do carro se intensificaram para logo em seguida silenciarem e “na abóbada do espaço cênico surgiu uma estrela de grande magnitude” (Sant’Anna: 2005, 20). Assim, conclui-se a primeira cena do romance-teatro. A estrela de grande magnitude é a que, a partir de então, guiará todas as demais cenas até o final do texto. O atropelamento de Jacira desencadeia outros acontecimentos, como para corroborar as palavras de René Girard, de que “a eliminação da violência não se produz, os conflitos multiplicam-se e o perigo das reações em cadeia aumenta” (1990, 55). E, quanto ao tempo da narrativa, permanece o presente, ou seja, sempre o tempo do espetáculo.



## **Referências**

- FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. "Acrobacias da identidade: o artista e seus duplos na modernidade". In: CARDOSO, Irene et al. (orgs.). *Utopia e mal-estar na cultura: perspectivas psicanalíticas*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- SANT'ANNA, Sérgio. *A tragédia brasileira: romance-teatro*. [1987]. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro. In: \_\_\_\_\_. *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

## Resumo

Em *A tragédia brasileira*, Sérgio Sant'Anna (1987) explora recursos de linguagem que tornam seu livro uma espécie de espetáculo imaginário. Em um único texto, o autor alterna romance, monólogo, roteiro cênico e ensaio. A história de morte da menina Jacira possibilita o desvelamento de um sacrifício ritual em que a violência primária leva a reflexões sobre a condição do ser entre a poesia e a morte. Um personagem denominado Autor-Diretor, o coveiro, dá início à narrativa fazendo uso de uma técnica comum no teatro: com uma pá faz soar três pancadas no chão e descerra as cortinas. A partir de então, as imagens se tornam espetaculares e suscitam reflexões caras aos contextos religioso, filosófico, artístico, entre outros.

**Palavras-chave: Sérgio Sant'Anna; literatura contemporânea; experimentação artística; violência.**

## Abstract

In *A tragédia brasileira*, Sérgio Sant'Anna (1987) explores some language resources that make his book a kind of imaginary spectacle. In a single text, the author alternates novel, monologue, scenic script and essay. The story of Jacira's death made it possible to unveil a ritual sacrifice in which primary violence leads to reflections on the condition of the being between poetry and death. A character named Author-Director, the gravedigger, initiates the narrative using a common technique in the theater: with a shovel makes three strokes on the floor and opens the curtains. From then on, the images become spectacular and give rise to important reflections in the religious, philosophical, and artistic spheres, among others.

**Keywords: Sérgio Sant'Anna; contemporary literature; artistic experimentation; violence.**