

DANIEL FERNANDES GUSMÃO

QUANDO A LITERATURA SE TORNA SIMULACRO:
SOCIEDADE E FICÇÃO EM *SIMULACROS*, DE SÉRGIO
SANT'ANNA

Montes Claros/MG
Universidade Estadual de Montes Claros
Maio/2023

DANIEL FERNANDES GUSMÃO

**QUANDO A LITERATURA SE TORNA SIMULACRO:
SOCIEDADE E FICÇÃO EM *SIMULACROS*, DE
SÉRGIO SANT'ANNA**

Programa de Pós-Graduação em Letras / Estudos
Literários, da Universidade Estadual de Montes
Claros

Área de concentração: Literatura Brasileira
Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva

Montes Claros/MG
Universidade Estadual de Montes Claros
Maio/2023

Este trabalho é dedicado a meu filho, José Estêvão, o qual, na sua simplicidade de amar e ser,
direciona-me para o sentido da vida.

AGRADECIMENTOS

Ao iniciar meus estudos no PPGL, em 2021, vinha de um ano sabático (um tanto promovido pelo contexto pandêmico), em que havia deixado de acreditar em minha potencialidade intelectual e, conseqüentemente, na minha própria pessoa. Não me via mais como intelectual da literatura e não tinha mais perspectiva para tal. Foi assim que, ao iniciar os meus estudos no referido programa de pós-graduação, vi brotar um pequeno raio de esperança que iluminava aqueles simples, mas empolgantes momentos nas aulas disciplinares, nas orientações, bem como na troca de perspectivas empreendida entre professores e colegas. A escrita desse texto, por sua vez, definitivamente, cravou a significação de minha vocação intelectual: nesse processo, percebi que cada pesquisa, leitura e reflexão realizadas, concretizadas no ato da escrita, inundaram meu ser de sentidos diversos: alegria, autorrealização e vida.

Se Friedrich Nietzsche observa que “Esse mundo é a vontade de potência – nada além disso! E também vós próprios sois essa vontade de potência – nada além disso!”, ressalto que, a minha vontade de potência reside na crítica literária e, mais especificamente, na própria literatura, as quais me eivam de vida e me potencializam ao infinito. Todavia, não chegaria a essa conclusão, sem o cuidado e as orientações de algumas pessoas essenciais nesse processo:

Assim, em primeiro lugar, agradeço a Deus, o qual, cuidando de mim em minhas fragilidades e limitações, nunca deixou de se fazer presente ao meu lado, conduzindo-me rumo a minha essência, aceitando-a em Seu amor.

Agradeço, ainda, a cumplicidade e carinho de Amanda Gusmão e de, meu filho, José Estevão, os quais, em seu amor familiar, sempre compreenderam as minhas ausências, aceitaram minhas limitações e me sustentaram nos momentos de fragilidades, inundando de alegria e amor os mais simples momentos de cada dia.

Agradeço, também, a minha família, na pessoa de Lucilene, José Adilson e Rafael, que sempre simbolizaram o incentivo e apoio necessários nos momentos de dificuldade.

De modo especial, agradeço ao meu orientador, Osmar Oliva, que, em seu brilhantismo crítico-literário, direcionou minha visão para caminhos teóricos e analíticos nunca antes vislumbrados. Agradeço, sobretudo, a sua amizade, carinho, paciência e aconselhamento, que se expuseram como um incentivo restaurador quando necessitei.

Gratidão à amiga Maria de Lourdes, que se mostrou sempre solícita em me ouvir diante de meus processos, bem como a terapeuta Carina Ceratti, a qual direcionou o meu olhar para as minhas potencialidades, impulsionando-me a buscar os meus sonhos e a minha essência.

Direciono meu agradecimento, ainda, à direção da Escola Estadual Clóvis Salgado, nas pessoas de Elione e Elane, as quais não somente compreenderam-me em meu processo de mestrado, mas também incentivaram-me nessa jornada.

Por fim, registro minha gratidão à pessoa de Sérgio Sant’Anna, o qual partiu, em contexto pandêmico, deixando-nos um legado humano e literário inestimável.

A arte existe porque a vida não basta.

(Ferreira Gullar)

Eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante.

(Friedrich Nietzsche)

RESUMO

Simulacros (1977), de Sérgio Sant'Anna, expõe-se como uma obra de significados polêmicos na medida em que reflete acerca de conceitos como simulacro, representação, literatura, entre outros, abalando, dessa forma, construtos teóricos já solidificados na história da crítica literária. A partir dessa perspectiva é que, neste estudo, dedicamo-nos à análise do processamento do conceito de simulacro, nos âmbitos da representação social e ficcional conforme executadas em *Simulacros* (1977). Para tanto, no que se refere ao estudo da representação social em tal narrativa, levando em consideração temáticas como pós-modernismo, contemporaneidade e produção literária em tempos de censura ditatorial, elencamos como basilares os estudos de Antonio Candido (1985), Mikhail Bakhtin (2010), Carine Daniele Franke (2011), Deonísio da Silva (1986), Linda Hutcheon (1991), Luiz Costa Lima (2006), Maria Luiza Tucci Carneiro (2002), Niza Villaça (1996) e Samira Pinto Almeida (2015), Sandra Reimão (1996), Silviano Santiago (1989), entre outros. Por outro lado, em se tratando da problemática da representação ficcional e considerando os conceitos de simulacro e *mimesis*, lançamos mãos de autores como Aristóteles (2011), Eric Auerbach (2015), Gilles Deleuze (1998; 1988, 1974), Jean Baudrillard (1991), Juan José Saer (2012), Luiz Costa Lima (2003, 2007), Platão (2003, 2006), Roland Barthes (2009) e Wolfgang Iser (2002), entre outros. Metodologicamente, valemo-nos de uma pesquisa de cunho bibliográfico- qualitativo, em que averiguamos o modo como *Simulacros* (1977) tende a refletir acerca da representação social e ficcional em âmbito literário a partir do conceito de simulacro. Assim sendo, a partir da análise de *Simulacros* (1977), entendemos que tal obra performatiza um simulacro em toda a sua composição social e ficcional, provocando uma (re)(des)construção da realidade ficcional em si, bem como a interpelação do seu contexto social de produção.

Palavras-chave: Simulacro; Representação; Ficção; Sociedade.

ABSTRACT

Simulacros (1977), by Sérgio Sant'Anna, presents itself as a work of controversial meanings in that it reflects on concepts such as simulacrum, representation, literature, among others, thus undermining theoretical constructs already solidified in the history of art. literary criticism. It is from this perspective that, in this study, we are dedicated to the analysis of the processing of the concept of simulacrum, in the spheres of social and fictional representation as performed in *Simulacros* (1977). Therefore, with regard to the study of social representation in such a narrative, taking into account themes such as postmodernism, contemporaneity and literary production in times of dictatorial censorship, we list as fundamental the studies of Antonio Candido (1985), Mikhail Bakhtin (2010), Carine Daniele Franke (2011), Deonísio da Silva (1986), Linda Hutcheon (1991), Luiz Costa Lima (2006), Maria Luiza Tucci Carneiro (2002), Niza Villaça (1996) and Samira Pinto Almeida (2015), Sandra Reimão (1996) , Silviano Santiago (1989), among others. On the other hand, when dealing with the problem of fictional representation and considering the concepts of simulacrum and mimesis, we used authors such as Aristoteles (2011), Eric Auerbach (2015), Gilles Deleuze (1998; 1988, 1974), Jean Baudrillard (1991), Juan José Saer (2012), Luiz Costa Lima (2003, 2007), Plato (2003, 2006), Roland Barthes (2009) and Wolfgang Iser (2002). Methodologically, we make use of a bibliographic-qualitative research, in which we find out how *Simulacros* (1977) tends to reflect on social and fictional representation in a literary context based on the concept of simulacrum. Therefore, from the analysis of *Simulacros* (1977), we understand that this work performs a simulacrum in all its social and fictional composition, provoking a (re)(de)construction of the fictional reality itself, as well as the interpellation of its social context of production.

Keywords: Simulacrum; Representation; Fiction; Society.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O SIMULACRO DA SOCIEDADE: LITERATURA E REPREENSÃO EM CONTEXTO DITATORIAL	17
1.1. Por uma literatura profana: pós-modernismo e carnavalização	17
1.1.1.O autor e a arte: metáforas de um pós-modernismo.....	17
1. 1. 2. A instituição do ritual paródico e a coroação do profano: a resistência pela carnavalização.....	30
1. 2. O autor e a sociedade: o simulacro da repreensão.....	41
1. 2. 1. Um drama dialético: literatura e sociedade.....	41
1.2.2. Para além do documento: literatura como forma de resistir.....	47
2. A FICCIONALIDADE POTENCIALIZADA EM SIMULACRO: A DISSOLUÇÃO DO REAL E DA FICÇÃO.....	52
2.1.Simulacro e <i>Mímesis</i>	52
2.1.1. O curto-circuito da realidade: o simulacro e a potencialidade do falso.....	52
2.1.2. <i>Mímesis</i> : cópia ou criação?.....	68
2. 2. A teogonia da ficção: o simulacro ficcional e a multificação.....	83
2.2.1.Por uma história da ficcionalidade.....	83
2. 2. 2. Ficcionalidade simulatória: quando as ficções se chocam.....	87
CONCLUSÃO.....	93
REFERÊNCIAS	97

INTRODUÇÃO

Eu não tinha mais tempo para os mortos. Não tinha mais tempo para coisas mortas como a literatura. Eu só tinha tempo para a vida.

Jovem Promissor (Sérgio Sant'anna)

A representação assassina a literatura? Ou ela é a sua fonte de vida? Esses são questionamentos decisivos na contemporaneidade da literatura, pois, ao tocarmos na densidade carregada pela representação, verificamos que aí se instala um complexo problema, a partir de questões como: a realidade empírica representa outra realidade? A representação transporta a realidade para a ficção ou a representação na ficção gera a sua própria realidade? O potencial de falsidade da representação é uma potencialidade ou um perigo? Daí percebermos que a problemática da representação é, senão, uma espada de dois gumes para a literatura, podendo, ao mesmo tempo, gerar a sua morte ou ser a sua própria vida.

A representação, seja em âmbito empírico, seja em contexto ficcional, descreve-se como um ponto decisivo que atinge o centro fulcral da nervura do real. Caso nos propúnhamos a encarar tal questão, poderíamos nos colocar no lugar das vítimas de *Médousa* (*Μέδουσα*) e sofreremos as consequências petrificantes de uma investida arrogante contra um problema mortífero. E tal atitude, talvez, custaria-nos a vivacidade da ação teórica na medida em que, assim como a figura mítica, a representação evidencia-se como problemática perigosa por parecer hermética e inacessível. Nossa posição se desloca, então, para o “heroísmo” de *Perséus* (*Περσεύς*), provocando um olhar unilateral em que a materialidade do texto literário se torna o escudo no qual o reflexo de *Médousa* (ou ainda, a problemática da representação) se reflete e a partir do qual podemos interper-lá (lo) e perscrutá-la (lo). Assim, não mais nos deixaríamos paralisar pelas investidas de tal problemática, mas, apoiados na concretude da arte literária, o interpelaríamos de forma indireta e eficaz.

Por isso é que o texto literário, em nosso empreendimento de pesquisa, expõe-se como fator determinante. É a partir dele que esse denso e perigoso objeto teórico pode ser abordado e dissecado. O texto, assim, se torna o escudo que nos permite olhar para o reflexo do *corpus* teórico, porém é, simultaneamente, a espada com a qual decepamos o sistema nervoso da

problemática da representação para, então, analisarmos anatomicamente sua complexa composição.

E se a representação pode ser flagrada em dois pólos: o social/empírico e a ficção/arte, duplo também se faz o nosso movimento analítico, na tentativa de averiguar a diversidade dessa problemática. Assim é que, se, de um lado, nos lançamos na averiguação das problemáticas da representação do social na ficção, percebendo o modo como os reflexos do social podem ser captados na materialidade literária – o que, por consequência, interpõe o modo como o social e a ficção de tornam objetos que se intercalam intensamente na área da representação; por outro lado, no âmbito da ficção, notamos que a ideia de representação se torna uma metanoção na medida em que a representação adota uma ação em espiral, na qual a ficção tende a representar a si mesma. Em outras palavras: se a tradicional representação da realidade na literatura já apresenta interessantes problemas, a representação da ficção *per se* interpõe uma densidade, sobretudo quando tocamos nas tendências literárias contemporâneas, como veremos no desenvolvimento desse estudo.

E se a representação evidencia-se embaraçosa, o é, sobretudo, pela efusiva ação de um de seus patronos: Platão, aquele que, por excelência, ocupou-se desse problema. No entanto, seu modo de ver fincou raízes firmes no imaginário ocidental, fundando uma tradição da representação profundamente solidificada. Nesse sentido, é interessante percebermos que o signo do simulacro é instigante, pois se na tradição platônica da representatividade o modelo fora privilegiado em relação a cópia, ao simulacro – a cópia ambivalente – não se atribui o lugar “coadjuvante” da cópia modelar, mas sim a extrema negação. Isso torna claro que – como pensa Gilles Deleuze (2009) – o platonismo é uma teoria da negatividade, na qual o maniqueísmo é o mecanismo central de sua ação, tendendo, sempre, a polarizar a diversidade da representação.

Essa perspectiva, no entanto, se encontra na base da representação, pois, na medida em que o platonismo nega o seu inimigo, expõe sua extrema importância para a representação. O simulacro, portanto, é a peça fundamental na movência da representação, já que é o seu ponto de criatividade, em que, anulado todo o maniqueísmo, evidente se faz a potencialidade do falso, que cede campo para a criatividade advinda da transgressão imitadora. Por essa via é que, se o nosso problema diz respeito à representação na literatura contemporânea, a nossa solução encontra-se no simulacro e nas radicais modificações que ele pode promover.

Sendo assim é que caminhamos rumo ao texto literário, objeto deste estudo, em que se fará presente a concretude do nosso problema. É nas trilhas de *Simulacros* (1977), de Sérgio Sant'anna, que encontraremos a problemática da representação potencializada em seu nível máximo, seja quando lidamos com a questão da representação da sociedade de 1977 – a partir da qual o contexto ditatorial brasileiro será interpelado pelos percalços da representação –, seja quando tocamos na sensível metanoção de ficcionalidade simulatória ao nos depararmos com a ficção simulando a si mesma, em um enredo no qual a *performance* é o seu material produtivo. Na verdade, esse texto é a caixa de pandora da literatura brasileira, senão, da literatura mundial pós-moderna e contemporânea: se no objeto mitológico residia todas as desgraças da humanidade convivendo com o dom da esperança, em *Simulacros* (1977) está a mesma ambivalência: de um lado, o que pode gerar a profunda discórdia na literatura (a metassimulação atrelada à controversa da representação), de outro lado, a esperançosa potencialidade do falso-criativo do simulacro, que conduz o texto literário para além dos seus antigos modelos e o enxerta no campo dos possíveis, tornado-o objeto aberto, capaz de mutar a sua genética em favor da constante renovação desveladora de um novo funcionamento ficcional, em que variadas ficções se encontram em um constante processo de (des)(re)construção.

E, após as delongas teóricas dessa breve imersão, tocamos, ainda que sucintamente, na materialidade do objeto desse estudo: *Simulacros* (1977). Nessa narrativa, Sérgio Sant'Anna apresenta um texto ambivalente, no qual a totalidade textual e semântica da narrativa está sublevada. Somos, inclusive, conduzidos à constatação de que, na verdade, é a literatura, em sua essência, que se encontra subvertida em *Simulacros* (1977). E tamanho é o alcance dessa subversão que o contexto de produção de tal narrativa não fica de fora: *Simulacros* (1977) abrange a sociedade na qual se insere de forma contestatória, carnavalizando suas figuras de autoridade e parodiando sua configuração geopolítica. Alcança, ainda, a ficção em si, provocando uma interpelação dos modelos ficcionais de até então, não somente os destruindo, mas os submetendo a um processo mutante e renovador, tendo em vista uma representação baseada no simulacro.

Assim é que, em *Simulacros* (1977) desvela-se diante do leitor uma narrativa em (des)construção, a qual nos apresenta uma estória em que quatro personagens-atores (Jovem Promissor (JP), Vedetinha, Velho Canastrão (VC) e Prima Dona) são coagidos pelo

personagem-líder – Phillipe Harold Davis (PhD) – a adotarem “identidades” fictícias, bem como a simularem tais identidades como se fossem o seu eu verdadeiro a partir de variados atos performáticos realizados na Belo Horizonte de 1970. Por essa via, o simulacro alcança potencialidades inimagináveis, uma vez que encontra, em tal texto, verdadeiro ato performático, no qual as estruturas da ficção são reelaboradas na medida em que se expõe personagens-atores que, por meio de suas performances, simulam a realidade de suas identidades, assim como da própria narrativa. Por outro lado, não somente a realidade ficcional é gestada no simulacro, mas o contexto histórico de produção da obra em si é alcançado pela potencialidade do simulacro, gerando uma reelaboração contestadora do contexto ditatorial dos anos 1970.

Partindo dessa perspectiva é que, nesse estudo, nosso objetivo reside em: averiguar o modo como a obra *Simulacros* (1977), de Sergio Sant’anna, reconstrói, por meio de uma ação representacional inovadora, a realidade ficcional inerente à sua narrativa, bem como a realidade social na qual se insere. Especificamente, partimos, ainda dos objetivos de: (i) contextualizar o autor e sua obra, situando-os quanto ao seu contexto de produção e averiguando, dessa forma, como o contexto social de Ditadura Militar é interpelado por meio do conceito de simulacro; (ii) estudar o conceito de simulacro tendo em vista a construção metaficcional da obra, levando em consideração a forma como o simulacro tende a desconstruir a composição tradicional da ficção em favor de um novo tipo de ficcionalidade; (iii) investigar, a partir das teorias da performance, o modo como a narrativa tende a colocar em cheque a realidade ficcional do romance, evidenciando, por meio da cena literária teatralizada, processada na atuação dos personagens-atores, um simulacro construído em toda a composição do texto.

Nossos objetivos de pesquisa sustentam-se na hipótese de que a narrativa santanniana, estudada nessa pesquisa, performatiza um simulacro no modo como representa a realidade social brasileira da década 1970 – sobretudo no que se refere à Ditadura Militar e a condição do escritor em tal contexto –, bem como a realidade ficcional de seu enredo. Assim, de um lado, interpõe-se a condição de produção da obra em si – metaforizada pela metaficção presente na narrativa – evidenciada pelo simulacro da situação social do escritor em contexto ditatorial. De outro lado, pelas vias da (des)construção identitária dos personagens-atores, os quais agem de forma teatralizada em toda a narrativa, bem como a partir do rompimento do limiar existente entre real e ficção, empreendido a partir do choque entre diversos planos ficcionais, evidencia-se uma realidade ficcional que tende a dar vez a uma

narrativa processada em simulacro. Na esteira desses processos, percebemos que as realidades ficcional e social são “desmanteladas” em favor da interposição de um novo tipo de texto.

A arte literária sempre esteve em constante mutação. Seu funcionamento estrutural nunca se manifestou de forma enrijecida, ao contrário, sempre esteve em perpétua transformação de acordo com o recorte socio-histórico no em que se insere. No entanto, o século XX apresenta-se como momento decisivo a partir do qual uma guinada literária é visualizada – principalmente a partir do pontapé vanguardista de início de século. Tal fator dá vez a uma arte altamente peculiar em que podemos perceber o estabelecimento de caminhos radicalmente inovadores no fazer literário. É partindo dessa perspectiva que verificamos a necessidade de se estudar uma narrativa tão inovadora como *Simulacros* (1977), na tentativa de se compreender o modo como a arte literária e o processamento ficcional são experimentados e performatizados nas novas tendências da literatura contemporânea, observando, sobretudo, o modo como tal narrativa interpõe um alto teor multidisciplinar. Desse modo, dialoga com os diversos campos do saber, especificamente no que se refere ao conceito de simulacro, oriundo da filosofia e de *performance*, ligado às artes teatrais. É importante salientar, ainda, a interposição de um contexto social altamente significativo para a literatura brasileira, haja vista o fato de que a arte principiou a adotar funcionamentos muito específicos perante as imposições e censuras ditatoriais, a partir do qual – por meio de uma representação baseada na perspectiva do simulacro – se pode, além da averiguação da condição de produção literária à época, buscar uma maior compreensão dos mecanismos ficcionais usados para se burlar a censura em contexto ditatorial.

Partindo de uma averiguação de cunho analítico-bibliográfico, em que, como já exposto, pretendemos analisar a performatização do conceito de simulacro na composição de tal narrativa, promovendo a desconstrução das estruturas preestabelecidas do gênero romance, bem como a simulação da própria realidade ficcional e social, estruturamos nossa pesquisa em dois capítulos, nos quais buscamos analisar a problemática da representação pelas vias do simulacro em dois níveis: sociedade e ficção.

Nessa perspectiva, no primeiro capítulo, cujo título será “O simulacro da sociedade: literatura e repreensão em contexto ditatorial”, explanamos a respeito do autor e de sua obra, apontando suas relações com o contexto no qual se situam, bem como evidenciando o modo como o conceito de simulacro se expõe fundamental para a interposição do teor crítico-

alegórico da obra em questão. Nesse sentido, abordaremos o fato de a escrita santanniana encarnar aspectos significativos das tendências pós-modernas, apresentando um alto teor de (des)construção crítica de padrões normativos. Simultaneamente, se fará evidente a carnavalização do contexto social de censura artística, em que essa escrita se insere, apresentando uma contestação paródica dos autoritarismos ditatoriais. Dessa forma, tomaremos como base os estudos de Antonio Candido (1985), Eric Hobsbawn (1995), Michel Foucault (1988), Theodore Ziolkowski (1969), Luiz Costa Lima (2006, 2007), Giorgio Agamben (2007), Mikhail Bakhtin (2010), Cláudia Soerense (2008), Walter Benjamin (1985), Rodrigo Patto Sá Motta (2018), Silviano Santiago (1982), Flora Sussekind (1985), Gilles Lipovetsky (2004), Jaques Rancière (2010), Linda Hutcheon (1991), Luiz Costa Lima (2003) e Niza Villaza (1996).

No segundo capítulo, intitulado “A ficcionalidade potencializada em simulacro: a dissolução do real e da ficção”, abordaremos o conceito de simulacro, observando sua expansão ao longo da história filosófica, de forma a averiguarmos como tal conceito foi, na perspectiva platônica, alocado no campo da negatividade para, posteriormente, a partir do ponto de vista deleuziano, ser visualizado sob a perspectiva da potência criativa. Paralelamente, a questão da *mimesis* será discutida ao traçarmos uma linha histórica acerca do conceito, que se inicia no platonismo para desembocar nas inovadoras ideias teóricas de Luiz Costa Lima (2003), a partir das quais a *mimesis* é vista pelas vias da liberdade criativa possibilitada pelo seu funcionamento contemporâneo. A ficcionalidade expõe-se como tópico-chave que completa a averiguação da representação ficcional na medida em que, discutindo os conceitos fundamentais da teoria da ficcionalidade, percebemos que o texto santanniano recria a ficcionalidade literária, potencializando-a pelo simulacro em um processo de multificções. Sendo assim, valem-nos dos estudos de Erich Auerbach (2013, 2015), Luiz Costa Lima (2003), Walter Burkert (1991), Marcel Detienne (2013), Giovanni Reale (2007), Luisa Severo Buarque de Holanda (2006), Aristóteles (2011), Gilles Deleuze (1998; 1988), Jean Baudrillard (1991), Juan José Saer (2012), Platão (2006), Roland Barthes (2009), Silviano Santiago (1989), Theodor Adorno (2012) e Wolfgang Iser (2002).

Somos, assim, conduzidos ao entendimento de que *Simulacros* (1977) é um processo narrativo, um espaço multificcional, um simulacro literário em aberto, a partir do qual significados variados brotam. Ao focarmos nos significados da sociedade, ficção e *performance*, notamos que esses três conceitos são pontos altamente criativos,

(des)(re)construídos pelo processamento do simulacro na narrativa, desvelando, assim, um modo radicalmente criativo de representatividade em âmbito literário.

Sendo assim, em *Simulacros* (1977), o contexto ditatorial é não somente interpelado, mas (re)construído em espaço literário, com vistas a se projetar um simulacro social no qual o autoritarismo é ridiculamente carnavalizado, o que o torna vítima da arte a qual persegue. Simultaneamente, interpõe-se um evidente espaço de desdobramentos da ambivalência existente entre real e simulação. Em todos os níveis da obra, figura uma ação performática que não somente evidencia um processo de criação literária altamente simulatório, mas engaja-se na desconstrução de valores literários preestabelecidos, os quais são deslocados em favor da performatização de toda a narrativa. E é no espaço desse texto literário que a *performance* pode não somente se encarnar, mas alcançar a potencialidade da representação literária, expondo a criatividade do processo de simulacro da arte *performance*. Desse modo, esvaziado de sua realidade própria, *Simulacros* (1977) alcança um inovador patamar na ficção: figura como texto-simulacro. Para além disso: há a mutação da literatura em simulacro, o que faz da problemática da representação a ação em si do processamento literário.

1. O SIMULACRO DA SOCIEDADE: LITERATURA E REPREENSÃO EM CONTEXTO DITATORIAL

Onde há poder, há resistência.

Michel Foucault

1. 1. Por uma literatura profana: pós-modernismo e carnavalização

1. 1. 1. O autor e a arte: metáforas de um pós-modernismo

Em *Our Town*, dramaturgia escrita por Thornton Wilder, em 1938, uma de suas personagens observa que gerações posteriores a uma sociedade somente poderão ter acesso à sua real condição objetiva através das obras ficcionais produzidas em seu seio. Em outros termos: em sentido histórico-social, a ficção interpõe-se como “porta do real” na medida em que funciona como ponto de recriação de um contexto.

Por essa via é que se faz imprescindível observar o contexto de produção de uma narrativa tão rica em significados como o é *Simulacros* (1977), averiguando, portanto, não somente seus aspectos bibliográficos, mas também o modo como tal poética interpela e tende a reconstruir, em âmbito ficcional, o contexto de produção no qual se insere. Para tanto, será necessário nos atermos ao fato de que sua publicação insere-se em contexto muitíssimo específico: no que se refere à produção artística, está situada nas tendências pós-modernas da Literatura; em se tratando de contexto histórico-social, insere-se nos anos de “chumbo” da Ditadura Militar brasileira.

Sérgio Sant’Anna, nascido no Rio de Janeiro, em 1941, e falecido na mesma cidade, em 2020, evidencia-se como um literato multifacetado, autor de livros fundamentais para se compreender os rumos da atual Literatura Brasileira, dentre os quais se destacam *Notas de Manfredo Rangel, Repórter* (1973), *Confissões de Ralfo* (1975), *Simulacros* (1977) e *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1983).

Tratando da escrita sant'anniana, Niza Villaça, em *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção* (1996), observa que em Sérgio Sant'Anna é possível notar fortemente “[...] a construção/desconstrução dos personagens e suas identidades, paralelamente aos experimentos sobre o lugar da realidade ficcional” (VILLAÇA, 1996, p. 78). Nessa perspectiva, somos conduzidos ao entendimento de que a literatura sant'anniana se faz peculiar no seu aspecto experimental: encontramos personagens desconstruídos, que apresentam identidades intercambiáveis e multifacetadas. O mesmo se faz presente em relação à ficcionalidade de suas obras: verificamos desenvolvimentos narrativos em que se faz marcante a interpelação reconstrutora e performática da ficcionalidade.

O caráter experimental, desconstrutor e interpelador da escrita de Sant'Anna não se apresenta gratuito: apesar de se apropriar de tais características de forma peculiar e original, tais elementos são tributários de um “sintoma” artístico muito mais amplo: o pós-modernismo. Nessa medida, expondo-se como peculiar autor, situado em um contexto de produção literária de pós-modernidade, verificamos que as tendências artísticas de tal época se fazem marcantes em sua escrita. Isso se expõe evidente na medida em que observamos um estilo literário que privilegia a experimentação e a contradição irônica em todos os níveis textuais de sua poética.

No transcorrer da história do século XX, notam-se grandes abalos, tornando esse um século extremo, como observou Eric Hobsbawm em *Era dos extremos: o breve século XX - 1914-1991* (1995). Essa observação faz erguer simultâneas perspectivas na medida em que é possível verificar uma multiplicidade de acontecimentos que marcam de forma latente a história humana. Guerras mundiais, revoluções científicas, manifestos artísticos revolucionários, o advento de lutas minoritárias, transformações geopolíticas em larga escala, a queda e a ascensão de sistemas políticos diversos, entre outros fatores, expõem o significado desse século: um sintoma de (des)(re)estruturação que submete a estrutura pretérita a radicais transformações, levando-nos a perceber a passagem do passado para o futuro, do antigo para o novo, mas não sem um ferrenho diálogo entre essas duas substâncias temporais que, apesar de opostas, no século XX, se chocam na dialética da evolução humana. Seria essa, então, uma época apenas de transição?

Nessa perspectiva, percebemos que essa série de eventos não poderia ser gratuita: qual fator desencadeia, simultaneamente, duas forças aparentemente opostas (guerra e avanço;

passado e futuro)? São os fatos em si que geram o sintoma ou o sintoma é a força motriz desse tempo? O pós-modernismo, nessa perspectiva, constitui-se para além de um recorte temporal: é, em sua base, uma força problematizadora no cerne da cultura insurgente, exercendo uma influência tamanha a ponto de redimensionar as tendências culturais mais básicas do século XX.

Essa reflexão se expõe significativa e nosso foco na natureza do pós-modernismo se evidencia, proporcionalmente, importante. Justo se faz adotarmos a mesma perspectiva de Michel Foucault, em *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres* (1988), quando se propõe a

[...] analisar, não os comportamentos, nem as ideias, não as sociedades, nem suas "ideologias", mas as problematizações através das quais o ser se dá como podendo e devendo ser pensado, e as práticas a partir das quais essas problematizações se formam. A dimensão arqueológica da análise permite analisar as próprias formas da problematização. (FOUCAULT, 1988, p. 15)

Posto isso é que visualizamos uma problemática que não é nem fruto nem motivadora do seu contexto e de seus fatos históricos, mas fator integrante do, e simultâneo ao, cenário do século XX; o que direciona nossa abordagem para uma análise mais refinada: nesse caso, não direcionada aos fatores socio-históricos que se encontram na base do movimento pós-moderno, mas às consequências discursivas advindas dessa tendência. Isso tendo em vista o fato de que, para Foucault (1988), as problemáticas são verdadeiros motores discursivos, os quais engendram práticas discursivas relevantes na sociedade. A problemática do pós-modernismo interpõe-se, então, não como fator isolado em si ou em seu contexto histórico, mas como mecanismo ativo, injetor de vitalidade nas práticas discursivas do século XX. Resta-nos perscrutar os meandros desse problema, de modo que seremos conduzidos ao seu máximo produto: o discurso pós-moderno.

Pensar a pós-modernidade significa expor os meandros semânticos desse fenômeno. Iniciemos pela morfologia do termo:

Gilles Lipovetsky, em *Tempos hipermodernos* (2004), aponta para o fato de que “o pós de *pós-moderno* ainda dirigia o olhar para um passado que se decretara morto”, fazendo-nos pensar em uma “[...] extinção sem determinar o que nos tornávamos, como se se tratasse de preservar uma liberdade nova, conquistada no rastro da dissolução dos enquadramentos sociais,

políticos e ideológicos” (LIPOVETSKY, 2004, p. 53 – grifos do autor). Nesse sentido, somos conduzidos à problemática existente no prefixo “pós”, o qual, longe de figurar como termo auxiliar, interpõe-se como uma estrutura morfológica determinante para o estabelecimento da semanticidade do termo.

Se, primariamente, “pós” evidencia o sentido temporal de um espaço existente após outro espaço pretérito, marcando, assim como observa Lipovsky (2004), a morte de um passado, aponta, também, para algo novo e ao mesmo tempo indeterminado. No entanto, é notável o fato de que, para esse mesmo autor, o referido prefixo determina uma finalização. E mesmo que assumo o fato de que essa mesma dissolução do passado prefigure algo aparentemente desconhecido, é nítido como sua retórica direciona a análise do termo para o seu teor de dissolução. Seríamos levados, então, a observar o acerto de Lipovsky (2004) ao notar o teor destrutivo inerente à natureza pós-moderna. No entanto, simultaneamente, verifica-se sua postura reducionista em relação ao pós-modernismo, segundo a qual, esse seria um movimento exclusivamente destrutivo, em detrimento de seu caráter renovador e transformador. Ora, é necessário entendermos que a moção do sintoma pós-moderno transcende a simples destruição, como veremos adiante. Na verdade, se a sua ação se direciona para a destruição das estruturas passadas, o faz de uma forma transformadora e criativa, de modo que, pensar em “pós” como estrutura morfológica que denota apenas “finalização”, ou ainda, ver pós-modernismo como tendência destrutiva que prefigura incertezas insondáveis é, sem dúvidas, lançar um olhar redutor para esse sintoma cultural tão frutífero.

Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991), observará, em relação ao sentido discursivo do termo, que seu campo semântico se relaciona a um certo teor de negatividade na medida em que sentidos como “descontinuidade, desmenbramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização” (HUTCHEON, 1991, p. 19) se relacionam com o pós-modernismo. Todavia, acertadamente, ressalta que esse termo tende a “[...] incorporar aquilo que pretendem contestar – conforme o faz, suponho o próprio termo *pós-modernismo*.” (HUTCHEON, 1991, p. 19 - grifo da autora). Diferentemente de Lipovsky (2004), apesar de reconhecer o teor negativo que o prefixo carrega consigo, ressalta um fator crucial no processamento do pós-modernismo: a incorporação recriadora das estruturas dissolvidas. Nesse caso, percebemos que o movimento pós-moderno possui em seu cerne a contradição na medida em que, diferentemente do que

aparenta, a desarticulação das estruturas passadas é um movimento não de ruptura ou de “morte”, mas de incorporação crítica e (re)criativa. Por essa via, a perspectiva de Hutcheon (1991) é significativa, pois desvela a metáfora pós-moderna: se, aparentemente, verificamos apenas uma ação destrutiva, por detrás, há um movimento contraditório em que a força desarticulada é não só incorporada, mas também subvertida e recriada. Tanto é que, categoricamente, afirma Hutcheon: “[...] o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 19).

Nesse ponto, o fator decisivo do pós-modernismo está posto: a “presença do passado” (HUTCHEON, 1991). Se a questão central, em outras palavras: a problemática do empreendimento pós-moderno reside na presença do passado é porque, como já vimos anteriormente, o prefixo “pós” estabelece significado, nesse caso, o significado da presença de algo passado. Isso, então, nos conduz ao entendimento de que esse movimento se funda em um diálogo constante entre passado e futuro, interpondo uma discursividade que, constantemente está a fundar o “novo” a partir de um diálogo crítico com o passado. Junto a Hutcheon (1991), podemos dizer que a ação pós-moderna se instala em uma reavaliação crítica e irônica do passado (da arte e da própria sociedade em seus diversos níveis) e, mais especificamente, de suas estruturas canônicas.

Por isso, é possível perceber uma configuração artística que tende à contradição, na medida em que estabelece um ferrenho diálogo com discursos e construções semânticas tradicionais que, apesar de serem discutidas, são, em contrapartida, desconstruídas por vias críticas e irônicas. Acerca disso, pontua Hutcheon (1991):

[...] o pós-modernismo é um empreendimento fundamentalmente contraditório: ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica do passado. (HUTCHEON, 1991, p. 43)

Nessa perspectiva, é evidente o empreendimento realizado na arte pós-moderna: as estruturas cristalizadas ao longo da história são interpeladas por meio de um diálogo ácido que não só retoma, mas também desconstrói criticamente em favor de uma nova percepção das formas do passado.

O passado, nessa medida, não é inexistente ou aspecto simplesmente ignorado: é, na verdade, fantasma que assombra o presente da pós-modernidade; um fantasma tributário dos seus dogmatismos e que insiste em permanecer. Todavia, perpetua-se não por conta própria, mas sim atraído pela força de um diálogo constante estabelecido entre passado e presente no terreno irregular da pós-modernidade. Assim é que o fantasma do passado é retomado em favor de sua releitura, como observado por Hutcheon (1991), uma análise altamente crítica que tende a desestabilizar as bases da tradição, promovendo reconstruções inimagináveis. O passado, assim, não desaparece na acidez da releitura, no entanto é desestruturado e, simultaneamente, reconstruído, gerando um novo tipo de arte. Nesse ponto é evidente como a presença do simulacro é marcante: em seu processo de apropriação, desconstrução e reconfiguração da tradição, um novo tipo de arte está a surgir, tal como se executa em um simulacro. Somos, assim, levados a entender que a pós-modernidade é, senão, o simulacro da tradição/passado.

Tal interpelação do passado se expõe evidente quando, em *Simulacros* (1977), PhD inicia um diálogo a respeito da família tradicional, buscando, de certa forma, influenciar o seu grupo de *performance* a se enquadrar nesse padrão:

Somos como uma pequena família, lembrem-se. Você, Velho Canastrão, pode muito bem ser o pai de Vedetinha. E Prima-Dona, a mãe. JP é o noivo de Vedetinha, que veio namorar na sala de visitas, sob os olhares vigilantes de seus futuros sogros. Pois fazemos de conta que ainda vivemos em **tempos mais antigos e austeros**. Uma **família de tradições** em **decadência**, mas sempre tradições. (SANT'ANNA, 1977, p. 26-27 - grifos nosso)

A tentativa de se projetar um núcleo familiar tradicional, segundo os valores ocidentais-cristãos é evidente: constitui-se, até então no nível da representação dos performers, uma família monogâmica, heterossexual e – como subentende pela disposição dos personagens e pelo processamento do relacionamento amoroso (relação afetiva que ocorre perante a presença dos pais) – casto. Fora isso, é o próprio condutor da *performance* que registra o empreendimento: uma “família de tradições”, situada (na temporalidade performática) em “tempos mais antigos e austeros”, marcando, por essa via, a força de uma estrutura familiar na qual predominam valores rígidos, oriundos de toda uma tradição milenar transmitida, dogmaticamente, a longo dos séculos. Simultaneamente, PhD marca a situacionalidade dessa estrutura dogmática: “decadência”, evidenciando, por seu turno, uma alteração no limiar da base da estrutura.

Mais adiante, na mesma moção narrativa, PhD sugere que há uma fissura em tal estrutura familiar – e talvez daí decorra a sua decadência –, a qual se situa temporalmente antes mesmo de sua formação ou, ainda, no limiar de sua formação: o personagem-líder interpõe, assim, uma narrativa na qual apresenta a fornicação vivida por Prima-Dona e Velho Canastrão em suas juventudes, dando vez à concepção de Vedetinha. Nesse caso, percebemos que um dos pilares da família tradicional foi ruído antes mesmo de sua constituição: a castidade, afrontada pela relação sexual fora do matrimônio. E, ainda mais: a fornicação funciona, contraditoriamente, como fator de iniciação da estrutura familiar, já que a partir de sua concretização que Vedetinha nasceu e, supostamente, a família foi formada em torno de tal situação. Igualmente, a liberdade sexual ainda é promovida como fator de transformação do próprio indivíduo, já que afirma PhD:

E este foi um grande momento, se foi. Prima-Dona tornou-se uma dessas poucas e privilegiadas jovens que passaram da condição de donzela à de mulher sem mesmo dar-se conta disso. Uma fronteira sutil que é atravessada e que eleva o ser humano, durante este intervalo, quase à condição de anjo. Havia a pequena dor, é verdade; mas aquela dor que se confunde com o prazer e faz parte dos momentos mais intensos. (SANT'ANNA, 1977, p. 28-29)

Nesse sentido, a liberdade sexual é ponto a partir do qual o dogma familiar da castidade é, além de confrontando, rearticulado na medida em que o sexo é revitalizado e elevado a outro patamar: se, na perspectiva matrimonial, o sexo está retido no ambiente familiar tradicional, funcionando como modo de procriação, na perspectiva de PhD (e de boa parte da cultura pós-moderna e contemporânea), o sexo é fator de maximização afetiva e maturação humana, o qual ultrapassa as barreiras dos dogmas e, até mesmo, dos corpos.

Tudo isso nos aponta para o ferrenho diálogo – de caráter pós-moderno – estabelecido entre passado e presente, em que percebemos um fator dialógico que tende a interpelar a família tradicional, apresentando seus pontos de decadência, ao passo que demarca uma configuração renovada no que se refere à relação sexual. Mais especificamente, é a castidade que está sendo colocada em cheque em favor do aspecto renovador atribuído à liberdade sexual. Nesse sentido, está reafirmada a tese de Hutcheon (1991) contra a tese de Lipovetsky (2004): a arte pós-moderna não somente desconstrói a tradição em favor de uma prática inconstante e obscura; na verdade, se apropria e ataca para, então, reconstruir.

Ademais, apesar de ser um empreendimento não-sistemático, devido à sua natureza anti-canônica, nos arriscamos, nesse estudo, a delimitarmos alguns caminhos comumente

percorridos pelo pós-modernismo, a fim de identificarmos de um modo mais evidente os seus meandros.

Com base em Hutcheon (1991), podemos averiguar alguns princípios no empreendimento pós-moderno, quais sejam:

(i) Contradição: Ao tratar do empreendimento pós-moderno, Linda Hutcheon (1991) reconhece que essa tendência não diz respeito somente a um recorte temporal da história cultural do século XX. Para além de tal redução, a arte pós-moderna se interpõe como um posicionamento contraditório, que desafia não somente os meandros da arte, mas também da história e da política de seu tempo. Por isso, Hutcheon (1991) observa aspectos peculiares em relação às produções artísticas situadas na pós-modernidade, sendo que a contradição expõe-se como a força motriz de tais produções, a qual tende a não somente subverter o que já estava posto, mas também a si própria. Para a autora, a arte pós-moderna, longe de expressar evidente indiferença em relação ao passado e as suas estruturas pré-estabelecidas, gera, na verdade, um incansável diálogo com o que a antecede.

Se a posição contraditória do pós-modernismo é já evidentemente marcada em sua convivência com o passado, o é mais ainda na sua ação anti-estrutural, em que uma ferrenha contestação das instituições e estruturas canônicas da arte e da sociedade se evidencia. Isso é ainda mais nítido quando nos atemos ao conceito de narrativas mestras, conforme postulado por Jean-François Lyotard, em *A condição pós-moderna* (2013). Segundo o autor, o pós-modernismo é o marco final do “metadiscurso filosófico-metafísico”, o que aponta para o fato de que um forte rompimento com as estruturas centrais e tradicionais ocorreu, gerando um novo posicionamento discursivo no imaginário pós-moderno. Há a recusa de construir qualquer tipo de estrutura, direcionando a construção de conhecimento para um conhecimento não-narrativo, em que os polos centrais da epistemologia ocidental estão dissolvidos (LYOTARD, 2013). Como, então, os novos paradigmas poderão ser construídos sem se deixar corromper pela centralização e canonização instantâneas? A resposta para isso é o que se vê no desenvolvimento de abordagens filosóficas altamente críticas que fazem da desconstrução o seu *modus operandi*: atentemo-nos para o modo como Jaques Derrida, por exemplo, se lança na superação da metafísica pelas vias de uma abordagem desconstrutiva; ou, ainda, vejamos a abordagem arqueológica de Michael Foucault em relação à história dos sistemas de pensamento canônicos ocidentais.

Muito se teria a dizer a respeito do modo como as perspectivas filosóficas pós-modernas desafiaram assiduamente os pressupostos do empirismo, racionalismo e humanismo da cultura ocidental a partir de diversos ângulos teóricos. Todavia, basta entendermos o crescente sintoma do pós-modernismo: uma ferrenha descentralização cultural em constante crescimento. Descentralização que marginaliza o homogêneo, conforme verificamos nas palavras de Hutcheon (1991):

O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o “marginal” e aquilo que vou chamar de “ex-cêntrico” (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. (HUTCHEON, 1991, p. 29)

Se a cultura não é monólito homogêneo, não o é na medida em que a sua realidade ganha vez no movimento pós-moderno, já que o seu empreendimento se configura quase a uma alucinante guerra a partir da qual as estruturas centrais da sociedade são violentamente deslocadas, tornando a cultura um grande emaranhado de diversidade. As estruturas, no entanto, não se deslocam para cederem vez a uma nova estrutura antes marginalizada: o que se vê é que o sistema social está altamente transformado: já não existe (pelo menos culturalmente) centro e margem, tudo é uma verborragia cultural.

Textualmente, em se tratando de escrita literária, além da dissolução de narrativas mestras a nível de discurso artístico, percebe-se que a atitude contraditória do pós-modernismo possibilita um alto teor de hibridização, rompendo com limites outrora importantes para a literatura (HUTCHEON, 1991). De um lado, a contradição paira sob o âmbito categórico, em que os textos se tornam espaços em que diferentes gêneros se imbricam, tornando “as fronteiras entre os gêneros literários [...] fluidas” (HUTCHEON, 1991, p. 26); de outro lado, é na própria estrutura que a contradição se fará evidente: há a interposição de estruturas literárias multimodais a partir das quais textos verbal e visual passam a interagir entre si, aproximando, assim, literatura e artes visuais: “novas artes se relacionam com tal proximidade que não nos podemos esconder de maneira complacente por trás dos muros arbitrários das disciplinas que se autocontêm [...]” (ZIOLKOWSKI, 1969, p. 113 - tradução nossa), como já observava Theodore Ziolkowski, em *Toward a Post-Modern Aesthetics?* (1969).

Isso posto, faz-se necessário que recordemos a natureza do empreendimento performático que funciona como a força motriz da narrativa. Na perspectiva de PhD e a partir

de sua condução, o que está a acontecer se traduz em uma experiência de cunho artístico-científico, conforme podemos verificar nas palavras do personagem-líder:

Interrogado a respeito do conteúdo específico da **experiência** [...], o Dr. Philip disse que nada podia adiantar aos jornalistas e policiais. E que suas conclusões só chegariam ao conhecimento público através de um livro que podia filiar-se, sem ironia, ao gênero ficção científica, no seu sentido mais exato. Ao mesmo tempo em que se narrariam, num estilo literário-jornalístico, fatos verdadeiros, estes fatos seriam provocados por uma intenção imaginária-ficcional e de caráter eminentemente científico-**experimental**. Tanto é que a encarregar-se da escrita do livro fora chamado um dos próprios voluntários de toda a **experiência** e que seria também **experimentado** nesta atividade mesma: escrever. O que tornaria este livro **experimental** na acepção mais exata da palavra. Pois **experimentavam-se** não só os **experimentos**, como também as personagens e até o autor. (SANT'ANNA, 1977, p. 104 - grifos nosso)

Pela hibridização, as estruturas unificadas e coerentes dos gêneros são colocadas em cheque, de modo que uma verdadeira desconstrução é evidenciada. O decorrer da narrativa é cessado por instantes para a evidenciação de um texto jornalístico, o qual em seu conteúdo expressa uma desconstrução estrutural ainda maior: em um processo metalinguístico e metaficcional, pela voz jornalística, PhD surpreende na classificação do texto que está sendo escrito (o qual coincide com o mesmo seguimento textual que o leitor visualiza): uma ficção científica, a qual desloca o que estava aparentemente estabelecido segundo as pistas narrativas da obra em questão e, por consequência, desconstrói a ordem natural do gênero romance e dos rumos que o texto, em sentido temático, tomava até então.

Notemos, ainda, a predominância e recorrência da palavra “experimento” associada às suas derivações morfológicas, o que torna evidente o tom altamente experimental do empreendimento performático de PhD. No entanto, para além da inovação possibilitada pelo experimento, é de se notar que a execução de tal experiência ocorre no nível da ação, de forma que o conteúdo do livro e a execução da abordagem de PhD somente se concretizam pelas vias dos “atos” performáticos realizados pelos personagens-atores. Assim, a ação ganha *status* essencial no referido empreendimento, já que ela somente pode se realizar na esfera da experiência empírica e, conseqüentemente, dos movimentos de encenação do grupo de atores. Por essa via, o empreendimento pós-moderno ganha corpo por meio da narrativa sant’anniana na medida em que a contradição é performada na hibridização estrutural do texto, bem como nas ações de cada personagem.

(ii) Paródia: O teor contraditório do pós-modernismo desvela, por sua vez, outro fator decisivo nesse movimento: a paródia, a qual, assim como a contradição, estabelece estreitos e irônicos laços com o passado canônico. A paródia interpõe-se como um ponto central no exercício do pós-modernismo na medida em que, para além da oposição, será responsável por dialogar com, recompor, reconfigurar e recriar, as estruturas do passado.

Lançando-se em uma busca arqueológica em relação ao termo, o filósofo italiano Giorgio Agamben, em *Profanações* (2007), observa que, em relação ao mundo clássico, era possível perceber a paródia associada às técnicas musicais. Nesse âmbito, será possível entendermos que há aqui uma desassociação entre canto e palavra (entre *melos* e *logos*), de forma que, se na antiguidade grega havia a necessidade da correspondência entre a melodia e o ritmo de cada palavra, pelo mecanismo paródico, o contrário tendia a acontecer. De forma particular, são os rapsódicos que irão introduzir a discordância melódica nas recitações dos poemas homéricos, o que acabaria por, a partir da forma “divergente” de recitação, causar risos nos atenienses (AGAMBEN, 2007).

A partir dessa aceção, observamos: “[...] a paródia designa a ruptura do nexu ‘natural’ entre a música e a linguagem, a dissolução do canto pela palavra [...]”, o que acaba por gerar um “[...] afrouxamento paródico dos vínculos tradicionais entre música e *logos*”, bem como a liberação de um [...] *parà*, um espaço ao lado, em que se instala a prosa.” (AGAMBEN, 2007, p. 39 – grifos do autor). A partir de tais apontamentos, se faz nítida a tônica do mecanismo paródico desde o seu princípio: a paródia se instala pelas vias da subversão do que é modelar e tradicional. A partir de uma instalação da dissonância nos mecanismos estruturais da música e da lírica recitada, percebe-se que a paródia tende a gerar uma diferença significativa que, apesar de aparentar sutileza, propõe um estado emocional divergente no público, a ponto de o levar à “risada”.

Agamben (2007), ainda, apresenta-nos a elucidação de Scarligerio (século XVI), o qual inaugura uma tradição retórica em relação à paródia:

Assim como a Sátira deriva da Tragédia e o Mimo da Comédia, a Paródia deriva da Rapsódia. Aliás, quando os rapsodos interrompiam sua recitação, entravam em cena os que, por amor do jogo e para reanimar os ouvintes, invertiam tudo o que havia acontecido antes... Por isso, chamaram tais cantos de *paroidous*, pois ao lado e para além do assunto sério inseriam outras coisas ridículas. A Paródia é, portanto, uma Rapsódia invertida, que transpõe o sentido para o ridículo,

trocando as palavras. (SCARLIGERO *apud* AGAMBEN, 2007, p. 38 - grifos do autor)

Projeta-se, nesse trecho, o marco accional da paródia: ela se configura na inversão ridícula ou irônica do sério. Se a rapsódia figura como expressão máxima da seriedade do mundo artístico grego – evidenciando a elevação heróico-mitológica, a partir da oralidade do rapsodo, a paródia, por seu turno, vem para subverter toda essa elevação, não somente a revertendo, porém, mais ainda, a ridicularizando. É nesse sentido que é de se notar que a paródia é elencada, ainda no início da pressuposição teórica de Scarligerio, como mecanismo derivacional, o qual é oriundo do gênero rapsódico. E se é derivação, é, igualmente, fator que se expõe interligado a uma estrutura primeira e que é passível de parodiação. Isso nos mostra efetivamente a primeira característica da paródia: ela estabelece pontes que, em vez de, simplesmente erradicar a estrutura parodiada, a reconfigura em uma nova estrutura. A paródia é sempre tributária e revolucionária de algo anterior.

Simultaneamente, a paródia entra em cena no momento em que a rapsódia é cessada, evitando a dispersão da atenção do público. Nesse caso, a paródia, pela inversão da rapsódia, funciona como mecanismo de reanimação dos ouvintes e, por essa via, a sua ação é ainda mais significativa: primeiro porque, mesmo agindo em setor marginal – já que possui um papel secundário, não sendo o espetáculo principal – é um evento que substitui a ausência da poética principal, interpondo, assim, um evidente movimento de sobreposição: não figura nem antes, nem após, mas “ao lado e para além do assunto sério”, funcionando como ação artística que está no limiar do acontecimento rapsódico, interpondo-se como simultâneo a ele e, conseqüentemente, elevando, algo secundário (paródia), ao mesmo patamar de transcorrer temporal do evento principal (rapsódia); segundo, pelo fato de que à paródia é conferida a funcionalidade de gerar ânimo ao público. Se “ânimo” é um termo que, derivando do latim (“*anima*”) possui associação semântica com o termo alma, somos levados a verificar uma importante função da paródia: a ela caberia a importante ação de animar a plateia, verificando, nesse verbo, a funcionalidade de não somente alegrar ou prender a atenção, mas também de inserir uma alma/nova energia nos ouvintes. Em outras palavras, se a rapsódia gerava tal perspectiva no público, a paródia empreendia uma nova investida, mas não como a rapsódia, já que a sua animação havia cessado, mas uma animação inteiramente nova que imbuía a plateia de uma outra perspectiva.

E se a paródia é uma inversão, percebamos que o é por meio de um movimento que curto-circuita o modelo, a base rapsódica por dentro, gerando a inversão da rapsódia a partir da sua ridicularização e troca de palavras, é perceptível o fato de que a paródia é um movimento altamente “perigoso”, pois se estabelece diálogo com o modelo, partindo dele para existir e iniciar sua ação, acaba por profaná-lo na medida em que inverte a sua tônica ao contrário (o sério se torna ridículo) e, ao mesmo tempo, realiza um movimento de substituição, diluindo a sua composição estrutural em favor de uma nova configuração (troca de palavras). A paródia é, senão, a ridicularização do sério, descentralização do centro, profanação do modelo.

Agamben (2007), ainda observa o modo como a paródia se configura em uma forma de perscrutar o mistério e representar o que aparentemente não pode ser representado. Por isso é que: “Frente ao mistério, a criação artística só pode acabar em caricatura [...]” (AGAMBEN, 2007, p. 40). O filósofo não explana mais detalhadamente tal observação, todavia, a partir de sua colocação, somos levados a entender que a paródia pode ser pensada como forma por excelência de se lidar com o mistério simbólico que envolve a criação artística, o que evidenciaria um processo no qual, diante da dificuldade de se penetrar na complexidade misteriosa da estrutura modelar, a caricaturação se proporia como medida de interpelação, desconstrução e recriação.

Vale ressaltar, ainda, a carga de contemporaneidade presente em *Simulacros* (1977), compreendida a partir dos apontamentos de Agamben, presentes em seu ensaio “O que é o contemporâneo?” (2009). Partindo da máxima de Roland Barthes: “O contemporâneo é o intempestivo” (BARTHES *apud* AGAMBEN, 2009, p. 58), Agamben conduz a discussão para o ponto da dissidência, mostrando que o contemporâneo é aquilo que se expõe anacrônico, inatural e deslocado em relação ao seu tempo, de forma que essa condição é “[...] uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

E, justamente porque possui a capacidade de não se deixar levar pela correnteza caudalosa de seu tempo, é que o contemporâneo possui a capacidade de perceber de forma crítica a sua temporalidade – analisando-a a partir de uma distância crítica. Simultaneamente, porque visualiza de maneira crítica sua era, é capaz, também, de se lançar na observação dos outros tempos, percebendo, efetivamente, que a sua época é uma mistura contínua de outras eras. Isso gera um fenômeno instigante, já que, se o contemporâneo visualiza, em seu período,

uma multivariada de outros tempos, acaba por se tornar contemporâneo também desses outros tempos que visualiza em sua era (AGAMBEN, 2009).

Comparando a temporalidade contemporânea à moda, Agamben observa que “[...] ela pode colocar em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, reevocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto.” (AGAMBEN, 2009, p. 68). Essa colocação se expõe significativa, pois não somente dialoga com a cultura pós-moderna, como também a supera, uma vez que, nesse contexto, não somente está a estabelecer diálogos críticos que reavaliam o passado – tal como se observa no empreendimento pós-moderno, todavia, acima disso, se verifica um movimento que tende – ao mesmo tempo que dissolve – a reevocar e revitalizar o que foi desconstruído, interpondo um processamento antropofágico que, para além da interpelação, absorve a multivariada de contextos com os quais lida.

Percebamos que, em *Simulacros* (1977), tanto uma perspectiva pós-moderna como contemporânea se materializam: ora, verificamos que valores tradicionais são interpelados, desconstruídos e redimensionados – a exemplo do dogma da castidade, o qual é revisitado e redimensionado sob a perspectiva pós-moderna, no diálogo travado entre PhD e seu grupo performático –, ora percebemos que a totalidade da narrativa se expõe como uma rede semântica, na qual diversos núcleos narrativos – alguns de tradição marcada, como quando os performers encenam a estória “chapeuzinho vermelho”, mas acabam por sofrer a interferência da violência belorizontina – são “rechamados” à baila e, conseqüentemente, ao serem inseridos no ambiente narrativo-performático, são revitalizados no contexto da própria narrativa, o que os imbuí de uma significação representativo-mimética renovada. Dessa forma, a narrativa analisada interpõe-se como espaço em que pós-modernismo e contemporaneidade interagem e estabelecem uma ferrenha dialética, a partir do qual desvela-se um livro altamente pluralizado, em que as estruturas tradicionais são revitalizadas em um novo contexto representativo.

1. 1. 2. A instituição do ritual paródico e a coroação do profano: a resistência pela carnavalização

Nesse ponto, se faz válido o conceito de carnavalização, conforme pensando por Mikhail Bakhtin, a partir de sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2010).

Bakhtin (2010) constata que a cultura popular em sua essência (o humor do povo) foi considerada como objeto científico de estudos pelos vários especialistas das áreas da estética, artes, cultura e história até então. Tal impasse ocorre por um fator decisivo: o domínio da cultura e da estética burguesas na modernidade, a qual dominando o imaginário dos estudos científicos das áreas de humanidades levava tais estudiosos a aplicarem conceitos e noções deformadas à cultura popular.

Reconhecendo os períodos da Idade Média e do Renascimento como épocas de manifestação efervescente da cultura popular, constata o autor que existe uma clara oposição entre a cultura popular em relação à cultura oficial: “O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época.” (BAKHTIN, 2010, p. 3), funcionando, assim, como um evidente e eficiente meio de contestação das estruturas. Sendo, ainda, que a expressão máxima de tal cultura se via nos “[...] festejos de carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval” (BAKHTIN, 2010, p. 4).

Em uma busca etimológica do termo carnaval, Bakhtin (2010) observa que, a partir de estudos variados de autores alemães (século XIX), percebe-se que o termo é oriundo das palavras *Karne* ou *Karth* (“lugar santo”), ligando-se, ainda a *val* ou *wal* (“morto, assassinado”), o que apontará para o fato de que “carnaval” associa-se ao significado de procissão dos deuses mortos. Em uma especificação do sentido, a etimologia de carnaval, então, significará a procissão dos deuses destronados, separados, nesse caso, da “vida” e, mais especificamente, da vida oficial.

Portanto, para Bakhtin (2010), o carnaval transcende uma simples festividade ou apenas uma simples manifestação artístico-literária, conforme constata Claudiana Soerense, em *O Mez da Grippe: a Babel carnalizada*:

Para o estudioso russo, o carnaval constituía um conjunto de manifestações da cultura popular medieval e do Renascimento e um princípio, organizado e coerente, de compreensão de mundo. O carnaval, propriamente dito, não é, evidentemente, um fenômeno literário, mas um espetáculo ritualístico que funde ações e gestos elaborando uma linguagem concreto-sensorial simbólica. É essa linguagem bem elaborada, diversificada, una (embora complexa) que exprime a “forma sincrética de espetáculo” – o carnaval – e transporta-se à literatura. (SOERENSE, 2008, p. 68)

Sendo um fenômeno ritualístico-cultural que expressa uma visão simbólica de mundo específica, o carnaval interpõe-se como uma influência avassaladora no campo de toda a

cultura, como também no campo da arte em si, como veremos adiante. Ao mesmo tempo, o carnaval não se fundamenta em uma estrutura estática, mas apresenta-se móvel e flexível, a ponto de movimentar o próprio sistema antropológico no qual atua: nos contatos corporais, no ajuntamento de indivíduos em que a individualidade cede vez à coletividade popular, o novo e o inédito se desvelam e se percebe a explosão da alteridade, a ponto de inverter os papéis sociais: nesse caso, o que se vê é a tessitura social em movimentação na medida em que a margem toma para si o centro simbólico.

Tais aspectos são fortemente marcados pelos acontecimentos finais de *Simulacro* (1977), em que, após perceberem a ferrenha manipulação de PhD (a qual, aparentemente, teria culminado no suicídio de Velho Canastrão), JP, Prima Dona e Vedetinha assumem um teor revolucionário a partir do qual assassinam PhD e assumem o controle da *performance* na qual se encontravam. O acontecimento, em si, é carregado de simbologia, e verificamos a execução de um ritual paródico:

O corpo do Dr. PhD caiu dentro da cova, com o rosto voltado para cima. Agora era o clímax e meu coração batia mais do que nunca. Eu olhava o rosto do Dr. PhD – do demônio – virado para o negro da noite e as estrelas. Era tudo uma **festa**. um **sortilégio**, orquestrado pelo som dos grilos e o piscar dos vaga-lumes.

[...]

Eu levantava a faca com as duas mãos, como num sacrifício ritual. Era preciso sacralizar a destruição do demônio [PhD], para que se fizesse a purificação. [...] E, concentrando-me naquela brecha, vagorosamente, eu fui descendo o punhal. E o fiz entrar de leve, macio, na carne do Dr. PhD. (SANT'ANNA, 1977, p. 198-199)

A festa, o ritual sacrílego, o ato mágico estão postos: o assassinato de PhD não se resume a uma simples ação motivada por um contexto anterior. Estamos presenciando a execução de uma liturgia paródica em que o altar é a cova, PhD: a vítima expiatória e catártica, JP: o sacerdote que oferece o sacrifício, os grilos: o coral a entoar canções rituais, e os vagalumes: as velas que compõem o cenário. Por essa via, o ritual se estabelece e se expõe carnavalesco na medida em que, por meio desse sacrifício, é que uma verdadeira catarse das condições identitárias dos personagens ocorrerão.

Nesse ponto, após o acontecimento, interpõe-se o modo como os personagens não somente verificam, em sua ação, a destituição de poder da figura central/régia, mas também o empoderamento do que era excêntrico, já que suas identidades estavam até então marginalizadas pela figura imponente e manipuladora de PhD: “E era visível que Prima-Dona

queria tomar o poder”, em que marca a transição do centro a partir do qual se geriam as relações de poder entre o grupo. Ao mesmo tempo, a destituição de PhD provoca um verdadeiro efeito catártico nos personagens a ponto de trocarem de nome e assumirem um novo estágio identitário concebido para além do círculo de poder em que se encontravam: “O que interessa é que essas pessoas não existem, foram inventadas e batizadas pelo Dr. PhD para uma experiência meio sinistra”. (SANT’ANNA, 1977, p. 213). O cumprimento da carnavalização se faz efetivo e vemos um movimento que libera o ser e desarticula os aprisionamentos até mesmo da própria individualidade: “Eu queria me sentir livre até do nome. Me chamem simplesmente de *Homem* (SANT’ANNA, 1977, p. 214).

Nessa perspectiva, *Simulacros* (1997) se concretiza como uma *performance* altamente carnavalesca em que a culminância reside justamente em um sacrifício paródico que destituiu o rei e centraliza os marginais subalternos, conferindo a eles não somente o poder da condução de suas performances/vida, mas a catarse de suas próprias identidades que tenderá até mesmo a extrapolar as próprias barreiras da individualidade.

Na retomada de nossa discussão teórica, percebemos que o fenômeno carnavalesco, encontra sua força motriz na contestação cômica das hierarquias, em que as barreiras sociais, ideológicas, sexuais, entre outras, tendem a cair por terra em favor de um mundo “ao avesso” a partir do qual há o contato livre entre todos. De tal forma é que esse fenômeno é marcado por um

[...] caráter não-oficial, indestrutível e categórico, de tal modo que não há dogmatismo, autoridade nem formalidade unilateral que possa harmonizar-se com as imagens rabelaisianas, decididamente hostis a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade, a toda formalidade limitada, a toda operação e decisão circunscritas ao domínio do pensamento e à concepção do mundo. (BAKHTIN, 2010, p. 2)

A carnavalização não só questiona e põe à prova as hierarquias, mas também toda a sua base constitutiva, de forma que os dogmatismos, as autoridades, as perfeições, as formalidades e as estabilidades são dissolvidas e reconstruídas de forma grotesca e paródica. Ao mesmo tempo, nivela todos os desníveis a partir do crivo do riso.

Nesse ponto, verificamos que, na pulsão da força carnavalesca – a qual, como já mencionado, gera um contato livre entre todos –, figura a funcionalidade da corporeidade, colocando em evidência não somente um movimento de cunho performático, mas, sobretudo, de caráter pulsional.

Tal fator se alia, efetivamente, às manifestações da *performance art*¹ (em tradução livre: arte da *performance*). Isso pode ser percebido na medida em que escavamos o terreno movediço dessa tendência artística, tendo em vista que – apesar de sua movência constante, bem como apesar de estudos científicos acerca da *performance* terem sido desenvolvidos de forma acentuada apenas no século XXI – ela se faz presente desde os primórdios da tomada de consciência do ser humano. Gregory Battcock, em *The Art of Performance* (1984), observa que “Antes do homem estar consciente da arte, ele tornou-se consciente de si mesmo. Autoconsciência é, portanto, a primeira arte. Em *performance* a figura do artista é o instrumento da arte. É a própria arte”. (BATTCOCK, 1984, p. 15).

Nesse caso, é evidente que a autoconsciência corporal, sobretudo a autoconsciência corporal artística, se esboça como “pontapé” inicial para o empreendimento da *performance*. Desde as artes rupestres até o seu desenvolvimento contemporâneo, esse tipo de arte interpõe-se, efetivamente, não somente porque o corpo é um fator intermediário que une a mente humana ao objeto artístico em produção, mas, sobretudo, pelo fato de o corpo ser fator fundamental para a produção artística. Acreditamos que o fato de os primeiros humanos fazerem uso de uma arte na qual o corpo/dedos da mão tem contato literal com a tinta e a parede em que as representações visuais eram interpostas, se expõe como fator determinante para verificarmos que (i) a *performance* acompanha o homem desde os primórdios da humanidade, bem como para entendermos (ii) a necessidade do corpo na arte performática, já que ele figura como força motriz do ato artístico.

Ao mesmo tempo, a Antiguidade Grega é, para nós, reveladora, já que endendra, na constituição de seu *cosmos* mitológico, a força da pulsão corporal. Corroborando a perspectiva nietzscheana acerca da pulsão dionisíaca, nas celebrações referentes à ritualística dos cultos apolíneos e dionisíacos, duas energias altamente contraditórias se expressam. De um lado, Apolo (*Ἀπόλλων*), o qual – figurando como um deus associado ao sol e, por consequência, à iluminação das consciências – direciona-se à semanticidade da clarividência e racionalidade, de modo que, nos cultos apolíneos, havia a predominância da sobriedade e da logicidade. No que se refere às manifestações artísticas dessa ritualística, sobressai a simetria das artes plásticas e, especificamente, a “beleza” da arte de esculpir, sendo que, em outras artes, como a

¹ Faz-se necessário ressaltar que, não sendo o nosso foco, neste estudo, a descrição exaustiva das características históricas e estéticas da *performance*, limitamo-nos à exposição de alguns de seus princípios, associados à funcionalidade da carnavalização.

musicalidade, há o realce do foco nas bases lógicas e harmônicas, nas quais, por exemplo, as sonoridades musicais eram edificadas. Por outro lado, há Dionísio (*Dionysos* - Διόνυσος), deus do vinho, das festas e, sobretudo, dos ciclos vitais, em que figuram as tendências da irracionalidade e da pulsão, estando ligado à predominância da emoção e à liberação das potencialidades do ser. É concebido, ainda, como o protetor daqueles que não pertencem aos padrões sociais, o que advém de sua origem atípica: sendo filho de *Zeús* e *Sêmele* (princesa mortal), interpunha-se como o único semi-deus do Olimpo, em outras palavras, uma divindade atípica². Assim, nos cultos dionisiacos o teatro e a dança funcionam como manifestações artísticas por excelência, de maneira que a expressão corporal é fator determinante nesse tipo de culto. O teatro e a arte são eficazes meios a partir dos quais a corporeidade pode se manifestar, já que apresentam-se como manifestações artísticas abertas para a ação e a criatividade advindas do corpo. Em *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo* (1992), Friedrich Nietzsche ressalta:

As duas divindades protetoras da arte, Apolo e Dioniso, nos sugerem que no mundo grego existe um contraste prodigioso, na origem e nos fins, entre a arte do escultor, ou arte apolínea, e a arte não escultural da música, a de Dioniso. Esses dois instintos tão diferentes caminham lado a lado, mais frequentemente num estado de conflito aberto, excitando-se mutuamente a criações novas e mais vigorosas, a fim de perpetuar entre eles esse conflito dos contrários que recobre em aparência apenas o nome de arte que lhes é comum [...] (NIETZSCHE, 1992, p. 63).

Em associação artística, enquanto o apolíneo se dirige a uma arte de cunho clássico, com valoração aristotélica, voltada para organização estrutural da arte, bem como para a clareza da mensagem transmitida, o dionisiaco se relaciona às artes performáticas nas quais a espontaneidade e a potencialidade corporal predominam. Nesse ponto, Nietzsche (1992; 2011) chama a atenção para o fato de que em *Dionysos* se encontra a vitalidade da espontaneidade e da criatividade, pois, como afirma em *Assim falou Zaratustra* (2011): “[...] é preciso ter ainda o caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante” (NIETZSCHE, 2011, p. 16). Por

² A figura de *Dionysos* é ambivalente; simboliza o caos e a diferença, não somente na concretude de sua vida, mas em suas práticas ritualísticas, como exposto anteriormente. Nitidamente, o estabelecimento de um elo entre a figura de dionísio e o conceito de simulacro pode ser realizado, uma vez que (i) o seu potencial divino processa-se na dissimulação das essências: não se expõe totalmente como humano e não é, simultaneamente, deus na sua completude, evidenciando-se como uma figura processada no bojo da diferença deleuziana e, por assim dizer, do Outro na perspectiva do simulacro. Afora isso, carregando a simbologia do caos, do inesperado e, conseqüentemente, do perigo, ligando-se às ações imprevisíveis das deidades, (ii) porta a destrutividade do simulacro, evidenciando a força motriz desse conceito: age pela desconstrução em favor da interposição dos ciclos renovadores. Apesar de tais observações apresentarem-se de grande relevância e originalidade, tal estudo não diz respeito ao foco deste trabalho, o que direciona-nos para a realização de um empreendimento futuro em relação ao que foi brevemente discutido nesse setor.

essa via, a ritualística de tal figura mitológica potencializa-se nas tendências de criatividade do ser humano, mostrando que, em *Dionysos*, encontra-se a gênese da arte performática.

Simulacros (1977) tende a simular as pulsões dionisiacas dos personagens na medida em que expressa a manifestação da criatividade pelas vias da embriaguez festiva. Em um determinado ponto narrativo, diante da ausência da figura do líder (uma vez que PhD havia sido hospitalizado por conta de um atentado sofrido em um de seus atos performáticos), Vedetinha propõe realizar uma festa interna, com vistas a desfrutarem da liberdade: “E se a gente desse uma festa? [...] Não que a gente esteja contente com a desgraça do Dr. PhD. Mas bem que a gente podia aproveitar um pouco da liberdade.” (SANT’ANNA, 1977, p. 106). Tal acontecimento e, sobretudo, o último período da fala de Vedetinha, evidenciam-se determinantes a fim de percebermos a vazão das pulsões dionisiacas dos personagens, já que aproveitam a ausência de comandos para fugirem de um contexto padronizado e coercitivo – em outras palavras: apolíneo. É *Dionysos* intervindo, impulsionando as consciências em favor de suas pulsões.

Aceitando a proposta de Vedetinha, desenvolve-se em um verdadeiro ritual dionisiaco: o grupo embebedado-se, como que tomando do cálice da pulsão, e, a partir da assimilação da simbologia dionisiaca pelo vinho, ingressa na liturgia da *performance*, inserindo, na vitrola, uma canção que era pura “[...] sensualidade, suor, luxúria, sangue quente.” (SANT’ANNA, 1977, p. 107) e, simultaneamente, empreendendo uma dança em que, pela iniciativa de Prima Dona, “[...] acompanhava o ritmo da música [...]” (SANT’ANNA, 1977, p. 107). Nessa perspectiva, a liturgia dionisiaca tende a se materializar por meio das pulsões que, impelidas pela bebida, canalizam-se criativamente pela arte sonoro-corporal, permitindo a liberação de personalidades outrora reprimidas pela figura apolínea de PhD, a exemplo de Prima Dona, que “[...] não parecia nada com uma grande senhora. Ela parecia mais uma puta velha”. Conforme a percepção de JP, “Assim deveria ser a Prima-Dona antes do encontro com o Dr. PhD”, o que nos conduz ao entendimento de que, por meio das liberações pulsionais, motivadas pela bebida e materializadas na música-dança, tais personagens transcendem a condição apolínea (simbolizada em PhD) em favor de personalidades altamente dionisiacas. Nesse ponto, o contraste entre apolíneo e dionisiaco se evidencia, expondo o quanto a carga identitária dos personagens está submetida e anulada ou liberada e efetivada dependendo da condução “divina” a qual se liga.

Todavia, o ápice do empreendimento pulsional somente se concretiza na medida em que a volúpia libidinosa se associa a destrutividade da violência, em um momento no qual, após ver Prima Dona se despindo e JP se associando afetivamente a ela, Vedetinha, aparentemente por ciúme, inicia uma briga, a qual, apesar de ser contida por JP, é igualmente desejada por ele, a ponto de tal personagem declarar: “Eu queria mesmo uma briga que destruísse tudo por ali.” (SANT’ANNA, 1977, p. 107). O ato se torna generalizado e o que vemos é uma verdadeira troca de golpes violentos entre todos os personagens, os quais, aos poucos, vão se apresentando como que o ponto de unidade entre o grupo, unindo violência e diversão: “Pouco a pouco, o terno do Velho Canastrão era rasgado. A gente percebia que as pessoas tinham prazer nisso, rasgar o terno do Velho Canastrão. Eu ouvi até uma risada no meio do bolo.” (SANT’ANNA, 1977, p. 109) e, unificando, sobretudo, os corpos:

Nós nos sentamos em círculo no assoalho e a garrafa passava de mão em mão. Nós estávamos seminus e felizes. [...] Mais embaixo, nós cruzávamos as pernas, todos quatro, um com o outro. Nós nos sentíamos como uma família unida, vivendo um momento mágico” (SANT’ANNA, 1977, p. 109).

O ponto fulcral da pulsão se interpõe, e verificamos a ação da destrutividade dionisiaca, em que, impulsionada pela performatização da libido e da extravagância, a violência, associada ao prazer ritualístico-festivo, se apresenta como o mecanismo da destruição a partir da qual os ciclos da potência da vida engendram-se no devir da renovação pulsional. Impulsionados pelo vinho divino de *Dionysos*, carregados pelo embalo da performatividade libertadora da arte (música e dança), tais personagens geram o prazer da violência e da destrutividade dionisiaca, que, ao invés de separar e desunir, faz do grupo um só corpo, interpondo um novo e decisivo ciclo para o quarteto. A partir de tal ponto narrativo, tais personagens, em conjunto e cada um ao seu modo, iniciam um processo no qual expressam contínuos questionamentos em relação à pessoa de PhD, culminando no assassinato do líder.

Entendamos, ainda, que dois níveis de processamento narrativo são engendrados a partir desse momento: de um lado, a encarnação da pulsão dionisiaca funciona como meio a partir do qual a anulação identitária e o contexto de coerção – promovidos por PhD – sofrem uma rígida cisão, o que permite não somente a liberação da identidade de tais personagens, mas também a tomada de um posicionamento autônomo e questionador por parte do grupo, o que impulsiona, simultaneamente, a destruição definitiva da força apolínea de PhD, pelas vias de seu assassinato (culminando, em mesma instância, na materialização do processo de

carnavalização que descentraliza as autoridades – conforme ressaltado anteriormente –, assim como o florescimento das identidades essenciais dos personagens, os quais passam, até mesmo, como já notado nesse estudo, a assumirem novos nomes/identidades.

De outro lado, o processo identitário e accional empreendido pelos personagens funciona como emulação mitológica, a qual desvela um acontecimento não ocorrido nem nas próprias narrativas mitológicas, nem na concepção filosófica nietzscheana. Em *Simulacros* (1977), é Dionysos e Apolo que se digladiam: encarnando-se no grupo performático, *Dionysos* dá vazão à sua força pulsional, a qual – em um crescente processo de afloração dos instintos humanos – interpela Apolo – outrora em crescente afirmação na figura do líder coercitivo –, empreendendo a destruição definitiva da divindade racional, culminando na sobreposição da deidade pulsional. As características performáticas de *Simulacros* (1977), assim, não se resumem somente a uma mera técnica narrativa ou a uma simples metarreflexão artística; para além, se encarna no complexo processo de construção das identidades da narrativa, ligando-se a uma transdiscursividade que ultrapassa as tendências artísticas e as eras históricas. Assim, é possível visualizar a força das pulsões dionisíacas processadas pelo processo de carnavalização: não somente desconstroem hierarquias, mas, sobretudo, geram identidades potentes e plurais.

Ainda, sustentados na visão de Bakhtin (2010), percebemos a manifestação de três características principais da cultura popular:

(i) As formas dos ritos e espetáculos: Para além das grandiosas procissões do Carnaval, ocorriam simultaneamente outras manifestações carnavalescas, as quais se configuravam em genuínas festas e ritos a partir dos quais poderíamos encontrar paródias da liturgia da missa, autos, feiras, em que se encontravam animais, anões, gigantes e monstros. Dentre tais figuras, destacava-se o louco, o qual era entronado como o rei cômico, funcionando como representante máximo do carnaval. O grande significado desses eventos encontra-se no seu caráter não oficial, já que “ofereciam uma visão do mundo, do homem, e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado” (BAKHTIN, 2010, p. 4-5). Por consequência, imprimiam uma bipolaridade que dava ao povo a oportunidade adentrar uma segunda vida, em que imperava a liberdade e a fartura na medida em que os sistemas hierárquicos estavam cessados. Assim, interpunha-se uma verdadeira paródia da vida ordinária, um mundo “ao avesso”.

(ii) Obras cômicas verbais (orais ou escritas): a influência do carnaval acabou por gerar uma grande influência na produção literária da Idade Média e do Renascimento na medida em que vemos um grande número de textos paródicos (tanto em latim como em vernáculo), os quais, mesmo sendo produzidos em mosteiros, eram usados nas festividades carnavalescas e fazendo com que o riso atingisse os setores mais elevados do culto religioso (BAKHTIN, 2010).

Assim, se, de um lado, encontramos as *paródias sacras*, nas quais todas as características da liturgia cristã eram parodiadas: hinos, salmos, evangelho, orações etc., bem como outros gêneros extra-litúrgicos, tais como decretos, epitáfio, testamentos etc., a partir dos quais se via uma alteração totalmente cômica de seus conteúdos; de outro lado, verificamos a *coena Cypriani*, a qual, com uma forte base oral, se fundia a outras tradições cômicas orais e que, por sua vez, se manifestava nas canções goliárdicas, bem como nos *faabliaux*.

(iii) Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro: o forte uso de blasfêmias, injúrias, imprecações, insultos e obscenidades acaba por instituir novas formas linguísticas: “gêneros inéditos, mudanças de sentido ou eliminação de certas formas desusadas etc.” (BAKHTIN, 2010, p. 14). Tais expressões são responsáveis não somente por manterem o tom libertário do carnaval, mas, sobretudo, por renová-lo diante de sua grande heterogeneidade e constante flexibilidade.

Essas três manifestações da cultura carnavalesca, que possuem certa heterogeneidade entre si, encontrarão ponto de encontro do elemento do riso. Esse fator expõe-se determinante na medida em que é o responsável por mover toda a ação carnavalesca: tudo se encaminha para o riso e, por meio dele, se acessa a liberdade da indiferença ao sério. Todo esse funcionamento se configura em um verdadeiro *cosmos*, no qual, dissolvida a cultura séria, hierarquizada e repressiva, reinava a liberação que descentraliza o centro, populariza o individual e reverte, parodicamente, o oficial.

A partir do carnaval, a literatura carnavalesca acabava por cumprir uma importante função, já que, parodicamente, ao fazer refletir acerca das categorias de poder e de seu funcionamento na sociedade, dava ao homem uma real dimensão da sua grandeza social, bem como o situava conscientemente no mundo que o cercava. Por essa via, a literatura carnavalesca se expunha como fator decisivo na tecitura social: cumpria o fundamental papel de, pela

contestação cômica, desestruturar as sistemáticas relações de poder da sociedade e, por conseguinte, despertar as consciências.

No pós-modernismo, como já observado anteriormente, é evidente a inclinação para se retomar determinados discursos do passado, ou ainda, suas estruturas enrijecidas para reavaliá-las a partir de um viés crítico em que “Suas formas estéticas e suas formações sociais são problematizadas pela reflexão crítica” (HUTCHEON, 1991, p. 20). Simultaneamente, pelo viés do cômico-carnavalesco, tal reavaliação acontece sobre o signo da dessacralização, em que o que se evidencia como oficial e elevado é ridicularizado como modo de contestação das hierarquias.

Tal perspectiva é notável na medida em que percebemos, no primeiro experimento realizado por PhD, o modo como os valores da tradição religiosa do catolicismo são tanto interpelados como redimensionados/ridicularizados segundo a ação performática dos personagens-atores. Em tal empreendimento, JP é levado a se caracterizar de sacerdote da Igreja Católica, portando, assim, uma batina e sendo encarregado de caminhar lentamente por alguns quarteirões das ruas de Belo Horizonte de mãos dadas com Vedetinha, a qual portava roupas sensuais: “‘Você, JP, que não gosta de padres por causa do seu passado em colégios religiosos, vestirá hoje uma batina e sairá à rua com Vedetinha’” (SANT’ANNA, 1977, p. 11). Durante a caminhada, ambos são alvos tanto de chacotas como de perseguições, as quais tendem a desestabilizar a ordem natural do transcorrer temporal da cidade de Belo Horizonte.

A reafirmação pós-moderna é dupla na sentença supracitada e em todo o empreendimento: de um lado, PhD enfatiza a justificativa da *performance*: o passado de JP que será, no ato performático, além de interpelado, revivido e recriado; de outro lado, vemos o estabelecimento de um diálogo com a representatividade da tradição católica na figura sacerdotal que, por sua vez, é parodiada na ação empreendida.

Atendo-nos à primeira colocação, notamos o fato de que a justificativa de PhD é metáfora do empreendimento pós-moderno na medida em que se JP precisa, por meio da *performance*, lembrar o seu passado relacionado à tradição católica e, consequentemente, encarná-lo no seu presente, o mesmo se evidencia na ação da arte pós-moderna que necessita de dialogar incomodamente com a tradição para assim agir. Por essa via, em JP, vê-se a arte de seu tempo, já que a sua ação performática não somente relembra, mas recria em novo contexto

o passado; como, a mesma maneira, o pós-modernismo está a agir interpelando o passado para reconstruí-lo em contexto contemporâneo.

Na mesma medida, averiguando a totalidade da *performance* supracitada, percebemos que a paródia está estabelecida em relação aos valores tradicionais: por meio da *performance*, PhD estabelece diálogo ferrenho com os valores tradicionais da Igreja Católica, os quais, nesse caso, são encarnados na figura do sacerdote, representante significativo da fé católica. Todavia, o que se verifica é a interposição de um empreendimento altamente paródico, já que, além de JP (figurado como padre) ser, em todo o momento da caminhada, alvo de chacotas – o que por si só já evidencia o teor carnavalesco por meio da avacalhão –, expõe-se, também, a desconstrução de um dos principais valores do cristianismo: a castidade, uma vez que JP, trajado de sacerdote, é acompanhado por uma mulher sensualizada. Nessa perspectiva, a passagem supramencionada apresenta-se como um marco pós-moderno e carnavalesco na medida em que metaforiza no seu transcorrer narrativo o ponto fulcral da carnavalização pós-moderna.

Simulacros (1977) torna-se um texto que é produto e, simultaneamente, prática de seu tempo: na mesma medida que se faz tributário da pós-modernidade, é senão a expressão máxima da ação da carnavalização artística: o ponto de ação da narrativa expõe-se como concretização de uma arte que ao passo que interpela estruturas enrijecidas, as carnavaliza e as submete a um crivo altamente crítico e paródico.

1. 2. O autor e a sociedade: o simulacro da repreensão

1. 2. 1. Um drama dialético: literatura e sociedade

A literatura sempre tendeu a apresentar diálogo com a sociedade, em maior ou menor escala, o que nos conduz à problemática do fator de impacto de um elemento sobre o outro. Ao mesmo tempo, somos levados a nos perguntar se toda expressão literária, por mais imanentista que possa parecer, interpõe relações com o seu contexto? E, afora isso, qual seria o grau de significação de tal relação? Assim é que, pensando nessa problemática, Antonio Candido (2006) reflete a respeito da crítica literária vinculada ao âmbito social:

É o que tem ocorrido com o estudo da relação entre a obra e o seu condicionamento social, que a certa altura do século passado chegou a ser vista como chave para compreendê-la, depois foi rebaixada como falha de visão, – e talvez só agora comece a ser posta nos devidos termos (CANDIDO, 2006, p. 13).

Por muito tempo, conforme os apontamentos de Candido (2006), o entendimento do termo literatura restringiu-se aos filósofos gregos, os quais o compreendiam sob uma perspectiva formalista e metódica. Avançando na história, perceberemos que, no século XIX, com o advento do Romantismo, a escrita imaginativa do autor adquire relevo, permitindo que uma abordagem social passasse a fazer parte da composição das obras. Já no século XX, com o formalismo Russo, a literatura será analisada a partir de sua literariedade, de modo a considerar somente os elementos estruturais do texto.

A crítica pós-moderna e contemporânea, no entanto, recupera o vínculo entre os elementos exteriores e o texto:

[...] só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO, 2006, p. 14 – grifos do autor).

A questão social une-se ao texto literário, de modo que essa fusão resultará em uma compreensão do texto, em que o plano estético não afastará o social, mas ao contrário: “[...] os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra” (CANDIDO, 2006, p. 24).

Nessa perspectiva, entendendo, junto a Candido (2006), que a literatura não se limita a uma simples “expressão da sociedade”, verificaremos que um complexo dialogismo se estabelece entre obra e sociedade, evidenciando um intenso processo de interpelação em que arte e contexto social se afetam mutuamente. Nessa perspectiva, Candido ressalta:

É este, com efeito, o núcleo do problema, pois quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que servem de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético). (CANDIDO, 2006, p. 5)

Por essa via, entendemos que a questão nuclear da relação literatura e sociedade não se resume apenas a uma perspectiva mimética ou contextual: a sociedade funcionando, de modo

reduzido, como simples base mimético-contextual da constituição da realidade ficcional; para além dessa via, a sociedade é pilar fundante da própria realidade ficcional na medida em que, interpondo-se como valor estético fundamental na constituição do ficcional, interage com o setor ficcional continuamente, permitindo que, da dialética estabelecida entre arte e contexto social, brote a obra literária. Ao mesmo tempo, é possível deduzir que - da mesma forma que a sociedade funciona como base, mas ao mesmo tempo se processa em uma relação de interação com a literatura -, essa, por sua vez, nessa mesma dialética, irá influir sobremaneira na tessitura social, não somente dando vez à expansão imaginativa, mas, sobretudo, alterando o curso do funcionamento social sobre o imaginário dos sujeitos sociais. Fica evidente, portanto, que essa contínua dialética é um marco profundo no sistema social: somos levados a entender que poderá ser visualizado como sua força motriz.

Em *História, Ficção, Literatura* (2006), Luiz Costa Lima apresentará importantes reflexões acerca da relação entre literatura, sociedade e história, a partir das quais aponta o modo como a ficção se interpõe como fator decisivo na representabilidade social em relação ao discurso histórico.

Costa Lima (2006) enxerga o discurso histórico como fator limitado, o qual tende sempre a estar submetido a um ponto de vista em específico, bem como funcionando em torno da ideia de verdade. Isso torna o discurso histórico, o qual se propõe ao caráter documental sustentado na veracidade, um tanto deslizante na medida em que a certeza dos fatos em si são sempre relativas, já que “A exatidão é muitas vezes sinônimo de superficialidade” (LIMA, 2006, p. 95). Sendo assim, um mesmo fenômeno factual poderá dar margem a uma infinidade de percepções, de modo que cada complexo imaginativo e cada construção de saber poderá gerar uma verdadeira transformação da história “crua”, o que imbui o discurso histórico de uma tonalidade notadamente obscura.

O discurso ficcional, por seu turno, possui uma funcionalidade outra, já que “suspendendo a indagação da verdade, se isenta de mentir” (LIMA, 2006, p.156), o que tende a descentralizar o conceito de verdade do discurso ficcional, tornando a verdade um fator marginal nesse tipo de discurso. Tal fator pode ser percebido na decadência da tradição épica, em que verificaremos que, se a *Ilíada* é vista como o ápice da epopeia, a *Odisséia*, por sua vez, marca a sua decadência, expondo, nitidamente, que a perda do enfoque na dignidade histórica dos feitos dos heróis gregos acaba por exaltar a cena privada e seu aspecto subjetivo (LIMA,

2006). A perda do interesse histórico da epopeia marcará, dessa forma, a decadência do gênero épico e, por consequência, a ascensão da poesia, a qual tenderá a tematizar-se.

Tais apontamentos sinalizam a importância do elemento subjetivo em ambos os tipos de discursos, o qual, mesmo em um discurso que arroga para si a marca do verídico, é atuante. A subjetividade, nesse sentido, se expõe como elemento fundamental na interação entre fato/história/sociedade e ficção/literatura, já que se evidencia como o elemento resultante da dialética sociedade/literatura na medida em que apresenta-se como o fator reacional da percepção individual frente ao fato em si. Nesse caso, a subjetividade do imaginário individual será a marca do discurso que, ao passo que é resultante da dialética desses dois polos, é também o ponto de encadeamento que permite o constante movimento dessa interação.

Daí entendermos que as literaturas consideradas "híbridas" pelo crítico funcionarão como ponto exemplar de concretização da dialética sociedade/literatura. Conforme Costa Lima, as formas híbridas não somente flertam com o factual e o subjetivo, mas apontam uma união funcional e criativa desses dois polos, já que “[...] reconhece que o documento não exaure o que a configuração verbal admite.” (LIMA, 2006, p.364). Pelo funcionamento verbal da subjetividade, o discurso poderá se apropriar do documento para expandi-lo, permitindo que a perspectiva individual e subjetiva una a impessoalidade do documental para, então, nessa férrea interação, evidenciar a universalidade do individual e a subjetivação do documento. Figura como ponto exemplar o momento em que a JP é incumbida a tarefa de vigiar os passos de Velho Canastrão, documentando cada um de seus movimentos – proposta essa que possuía o objetivo de testar as inclinações literárias de JP:

Velho Canastrão, finalmente, pôs-se a andar. Velho Canastrão caminhava muito devagar, com as pernas trêmulas, quase mancando. Velho Canastrão caminhava em direção à praça central da nossa cidade, onde existiam vários estabelecimentos bancários. Velho Canastrão entrou num desses bancos, carregando sua pastinha. (SANT’ANNA, 1977, p. 54)

Os elementos de um relato documental estão postos: para além do descritivismo quase que em excesso – o qual marca cada mínimo movimento de Velho Canastrão –, há a repetição constante do nome do indivíduo documentado, o qual se repete a cada nova percepção de movimento por parte do observador/relator. Tudo isso ressalta o caráter documental a que se propõe a escrita de JP nesse momento narrativo, a qual hibridiza narração (subjetiva) a relato

(“objetivo”), já que o transcorrer narrativo é cessado para a manifestação de um pequeno capítulo focado na prática de um relato.

No entanto, fica nítida a subjetivação do documento: mesmo que tenha havido a recomendação de uma narração objetiva, os deslizos subjetivos tendem a acontecer: “‘Velho Canastrão está com medo’, eu anotei no meu caderninho. [...] Eu anotei tudo isso em meu caderninho, embora o Dr. PhD me houvesse recomendado uma narração objetiva e não impressões subjetivas” (SANT’ANNA, 1977, p. 52). JP se expõe, nessa medida, como o marco metafórico da dialética sociedade/literatura, na medida em que, mesmo com as recomendações daquele que o lidera, tende a burlar a documentação em favor da manifestação do subjetivo, o qual se expõe a nível estrutural por meio do uso da primeira pessoa do discurso (“Eu”), bem como a partir de modalizadores categóricos (“Eu adivinhava que um fio de baba escorria da boca do Velho Canastrão [...] (SANT’ANNA, 1977, p. 53)); assim como a nível semântico, no que se refere à recomendação de PhD, tendo em vista que o relato documental é profanado em favor da subjetividade autoral, intercalando, assim, narrativas altamente apostas (documento e literatura), assim como possibilitando, por meio da hibridização, o estabelecimento do diálogo entre sociedade e literatura.

Walter Benjamin, em seu ensaio “O autor como produtor” (1985), refletia acerca do problema que se encontra na intercalação entre tendência política e tendência literária, buscando um modo de as unir na obra literária.

Em sua visão, o político estará subordinado ao literário na medida em que, sem a elaboração literária, o engajamento pessoal do autor pouco poderá modificar as estruturas sociopolíticas dominantes. Desse modo, somente quando o engajamento sofre intervenção literária é que a obra passa a portar um status atuante e determinante no imaginário do leitor (BENJAMIN, 1985). Observa, ainda, o ensaísta que tal fator é expandido quando o próprio leitor passa a compor o funcionamento da obra:

O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores. (BENJAMIN, 1985, p. 132)

A literatura, nessa acepção, não se resume a mero entretenimento ou, por outro lado, a um mecanismo panfletário: na verdade, a sua complexidade artística tende a não só expandir o engajamento do autor, mas também a solicitar o engajamento pessoal de cada leitor. Nesse ponto, a literatura assume um papel nitidamente transformador, pois não só comunica um comprometimento, mas interpela, solicita e influencia outros. A situação narrativa anteriormente exposta figura exemplarmente, pois verificamos, na constante troca de tom narrativo (documental e subjetivo), uma ferrenha metáfora, a qual está posta para apontar a atuação do escritor em contexto ditatorial (período histórico de publicação do livro em análise). Se JP é expressamente instruído a imbuir sua atuação literária de um caráter documental, o qual vê, na expressão de sua subjetividade, o meio pelo qual poderá expressar - indiretamente (através de marcas textuais discretas - seus “achismos” e perspectivas; o mesmo se percebe em relação à condição do escritor em contexto ditatorial: mesmo diante das “instruções” impostas pela censura, o autor verifica, na expressão subjetiva da arte, o seu modo de burlar a “documentação” ditatorial. Tudo isso abre um leque de possibilidade que não somente insere o leitor - metaforicamente - no difícil contexto da atuação literária, mas também solicita o envolvimento do leitor pelas vias da tomada de consciência da situação contextual, projetando, no indivíduo que lê e toma consciência, uma cumplicidade transformadora.

1. 2. 2. Para além do documento: literatura como forma de resistir

Atendo-nos ao contexto de produção da obra em análise, percebemos que um emaranhado de realidades tende a se interpor: publicado na década de 1970 – época imediatamente seguinte à publicação do Ato Institucional nº 5 (1968) - doravante AI-5 - e a intensificação da censura cultural – verificamos um contexto sociopolítico no qual a arte, de um modo geral, e a literatura, especificamente, sofrem consideráveis abalos tendo em vista a consolidação da censura. Por essa via, todo o tipo de conteúdo artístico/cultural que apresentava tendência revolucionária de qualquer tipo era imediatamente confiscado. Uma verdadeira vigilância se interpunha frente ao contexto de produção à época.

Se no AI-5 encontramos a justificativa de que, considerando

“[...] que o Governo da República, responsável pela execução daqueles objetivos e pela ordem e segurança internas, não só não pode permitir que pessoas ou grupos anti-revolucionários contra ela trabalhem, tramem ou ajam, sob pena de estar

faltando a compromissos que assumiu com o povo brasileiro, bem como porque o Poder Revolucionário, ao editar o Ato Institucional nº 2, afirmou, categoricamente, que "não se disse que a Revolução foi, mas que é e continuará" e, portanto, o processo revolucionário em desenvolvimento não pode ser detido" (BRASIL, 1968).

Constatamos, então, a necessidade, segundo o mesmo Ato, de se restaurar a “autêntica ordem democrática, baseada na liberdade, no respeito à dignidade da pessoa humana, no combate à subversão e às ideologias contrárias às tradições de nosso povo, na luta contra a corrupção” (BRASIL, 1968). Todavia, é de se notar o fato de que tais justificativas estão para além da aparente nobreza governamental, residindo, sobretudo, em motivações especificamente político-ideológicas.

Rodrigo Patto Sá Motta, em seu estudo intitulado *Sobre as origens e motivações do Ato institucional 5* (2018), observará que o fator detonador da AI-5 residiu na negação do pedido do governo à Câmara dos Deputados de punição do parlamentar Márcio Moreira - crítico agudo da ditadura -, bem como na justificativa da adoção de poderes extraordinários para o combate frente às organizações de esquerda armadas, de forma que tal Ato se evidenciou como necessidade frente a um aparente contexto combativo. No entanto, o que se evidencia é que o AI-5 se expõe como o ápice do autoritarismo ditatorial, o qual ampliou as liberdades dos agentes do poder, ao mesmo tempo que operacionalizou ainda mais os aparelhos repressivos. Segundo Motta:

O Ato Institucional Nº 5 conferia ao presidente da República poderes praticamente ilimitados. Embora o primeiro artigo afiançasse a manutenção da Constituição de 1967, nos artigos seguintes ficava evidente que a Carta passava a submeter-se à vontade do Poder Executivo. O presidente poderia fechar as casas parlamentares, cassar mandatos e direitos políticos dos cidadãos, confiscar bens acumulados no exercício de cargos públicos, censurar a imprensa e decretar estado de sítio. (MOTTA, 2018, p. 201)

Entretanto, seguindo-se ao AI-5, o que se percebe é que há uma significativa perda de apoio diante da postura autoritária do governo, sendo uma das perdas mais significativas o apoio norte-americano, o qual tende a se afastar significativamente da ditadura brasileira. Fora isso, a ação da resistência tende a se intensificar mesmo diante dos drásticos procedimentos governamentais, de forma que se vê não somente uma maior proliferação da luta armada, mas também a efervescência de produções artístico-culturais que, frente ao novo contexto, assume novos procedimentos de atuação.

E, em um contexto no qual o fator social (Ditadura Militar) interfere de forma latente na produção literária, somos levados a nos questionar: de que maneira a obra literária dialoga com o seu tempo?

Em contexto ditatorial brasileiro (1964-1985), frente a um verdadeiro momento de “patrulhamento”, a literatura tende a adotar rumos surpreendentes, conforme nos aponta Silviano Santiago, em *Vale quanto pesa* (1982), estudo no qual o autor analisa o modo como o discurso literário respondeu à repressão à época. Segundo o autor, a literatura tende a optar por uma postura contestatória, buscando evitar o silenciamento social; todavia, verifica um ferrenho desafio na tentativa de se produzir literatura engajada sem cair em um procedimento simplista e maniqueísta.

Nessa medida, Santiago (1982) constata duas vias de resistência na literatura:

(i) Alegórica: em que se encontra “textos que se filiam ao realismo dito mágico e que, através de um discurso metafórico e de lógica onírica, pretendem, crítica e mascaradamente, dramatizar situações passíveis de censura” (SANTIAGO, 1982, p. 52), a partir dos quais perceberemos moções literárias que, remetendo-se metaforicamente a situações repressivas, empreendem uma verdadeira influência sob o imaginário do leitor, não somente inserindo-o indiretamente no facto em si, mas despertando reflexões críticas.

(ii) Documental: a qual exporá “os romances-reportagem, cuja intenção fundamental é a de desficcionalizar o texto literário e com isso influir, com contundência, no processo de revelação do real”. (SANTIAGO, 1982, p. 52). Dessa forma, pelas vias da interposição da crueza do fato, se busca o despertar da consciência leitora pelas vias do choque.

Em *Prosa literária atual no Brasil* (1984), Santiago entrevê, ainda, uma terceira via:

(iii) Relato autobiográfico: aproximando-se do viés documental, tal tendência se expõe significativa na medida em que é possível verificarmos um sujeito que dá voz aos fatos históricos pela sua visão pessoal, intercalando, assim, documentação e subjetividade.

Em se tratando de *Simulacros* (1977), há duas percepções em um mesmo movimento narrativo: a figura de PhD, nesse caso, se interpõe sempre imponente, já que, além de ser o idealizador do grupo performático, busca guiá-lo pela ameaça. Não são raras as vezes em que tal personagem recorda a seu grupo de cláusulas contratuais, às quais estão submetidos e que

os obriga a se subordinarem à vontade da figura líder: “É para o seu próprio bem”, o Dr. PhD disse. E acenou com o contrato.” (SANT’ANNA, 1977, p. 11), em que percebemos como as relações de poder estabelecidas entre PhD e seu grupo performático estão como que oficializadas pela legalidade de um documento contratual, o que nos conduz por um caminho metafórico que, por sua vez, alude para a institucionalização da violência pelos decretos legais interpostos pelo governo militar. Ao mesmo tempo, a condição do escritor está metaficcionalmente exposta na medida em que nos deparamos com a seguinte fala de PhD:

Sim, eu conheço bem os artistas, os *escritores*. Todos os impotentes, os bêbados, os vagabundos, pensam em tornar-se escritores um dia. Isso lhes dá uma excelente desculpa para não fazerem nada enquanto isso. Eles estão sempre aprendendo. Mas o tempo passa, Jovem Promissor: passa para todos os jovens promissores do mundo. Aí chega um dia em que um cara se dá conta de que passou dos trinta anos e não é mais jovem e, muito menos, promissor. Você quer saber de uma coisa, JP? Um dia o Velho Canastrão vai morrer e você tomará o seu lugar. Só que será batizado não de VC, mas de VF. Velho Fracasso. (SANT’ANNA, 1977, p. 46-47 - grifo do autor)

Diretamente, interpõe-se a desvalorização da classe artística e, de forma específica, como ressaltado pelo próprio autor, dos escritores, os quais são submetidos a uma visão altamente tecnicista a partir da qual a arte como um todo é visualizada como produção inútil, como “[...] desculpa para não fazerem nada”, evidenciando, por esse meio, um ponto de vista altamente difundido em contexto ditatorial brasileiro em relação a produção artística. Ao mesmo tempo, percebamos o modo como a terceira via (autobiográfica) se faz presente no texto analisado nesse estudo, já que tal fala se direciona a JP, o qual possuía a intenção de se tornar escritor. Além do alto desincentivo que sofre, vejamos que essa narrativa se trata de um texto autoficcional (como verificaremos no próximo capítulo), o que confere a JP a possibilidade de narrar - autoficcionalmente - a sua própria desvalorização como escritor, bem como a coerção e interferências que sofre diversas vezes - por parte de PhD - na escrita de seu livro: como quando o avalia como escritor, censurando a manifestação de sua subjetividade: “Excetuando a ênfase excessiva que dá ao ‘eu’, a sua própria pessoa, além de uma ou outra expressão horrível como ‘levantou-se abruptamente’, você como escritor até que promete, Jovem Promissor” (SANT’ANNA, 1977, p. 61).

Flora Sussekind, por seu turno, em *Literatura e vida literária* (1985), apontará para o fato de que essa tripartição, apesar das diferenças estético-estruturais, possuirá um elo significativo entre si, já que todas elas privilegiam a transmissão de uma mensagem de denúncia política, solicitando não somente interpretação, mas verdadeiro engajamento do leitor: “A

mesma chave mestra político-referencial abre todas as portas” (SUSSEKIND, 1985, p. 61). Mediante a censura dos meios de comunicação, a literatura arrogava para si a função da transmissão informativa ora impedida, de forma que no leitor se via o meio potencial de não somente expandir o raio de transmissão, mas também de transformação da consciência social.

Fora isso, a autora reconhecerá, também, que muitas produções desse contexto tendem a “[...] produzir ficcionalmente identidades lá onde dominam as divisões, criando uma utopia de nação e outra de sujeito, capazes de atenuar a experiência cotidiana da contradição e da fratura” (SUSSEKIND, 1985, p. 57). Nesse caso, é de se notar como, ao mesmo tempo que algumas narrativas funcionam de forma denunciativa, outras, por sua vez, tenderão a gerar utopias que, apesar de alegoricamente mencionarem o contexto, irão atenuar o horror, em um movimento que, ao passo que alivia a fratura, aponta para ela na medida em que se há consolação, é porque há algo pelo que se consolar.

Sussekina (1985) observará, também, que não será a censura que irá definir o modo como a transgressão do silêncio repressivo acontecerá, mas sim a própria literatura que realizará a opção do meio pelo qual combaterá. Tal colocação nos conduz para a problemática da representatividade, nos levando ao questionamento da funcionalidade da literatura a qual, na década de 1970, estava, em certa medida, com seu foco direcionado para a transmissão da informação. É necessário, no entanto, entendermos que a produção literária é, não somente eficaz, mas também, criativa, sendo que, se o problema residia na transmissão informativa - a qual estava impedida - é justamente esse percalço que a literatura tenderá não somente a “cobrir”, mas também a fazer dele um meio secundário para cumprir a sua real funcionalidade: alterar a realidade das consciências. Nesse caso, percebemos que a transmissão de informação era em si um meio pelo qual a literatura, além de “tapar” um déficit social, legitima-se como forma de humanização e transformação social.

Figurando como ponto exemplar das produções literárias da década de 1970, *Simulacros* (1977) evidencia a condição do escritor (JP), o qual não somente segue os parâmetros de produção de uma figura “líder” (PhD) na escrita de sua obra, mas, em muitas ocasiões nas situações de *performance*, sente, também, “[...] aquela sensação na nuca, de quem está sendo vigiado.”, de forma que “[...] antes mesmo de virar-me para a porta já sabia que ia encontrar os olhos de Dr. PhD.” (SANT’ANNA, 1977, p. 17).

Nessa perspectiva, a alegoria está posta: da ficção, surge o simulacro³ do contexto ditatorial, ao qual não somente se faz referência, mas o qual é interpelado por meio da sua simulação na realidade ficcional, com vistas a se processar uma ação-crítica que necessita da alegoria para sobreviver. Nesse sentido, PhD é, senão, os olhos da censura, o qual vigia continuamente, dando a JP e ao escritor de contexto ditatorial a sensação de uma vigilância onipresente, bem como subjugando seus escritos e a sua criatividade artística a uma intervenção reducionista.

O simulacro – o qual funcionará pelas perspectivas alegóricas da contradição, contestação e carnavalização – projeta-se como o recurso por excelência a partir do qual Sant’Anna (1977) não somente reconstrói o contexto social em âmbito ficcional, entretanto interpela-o, evidenciando sua engrenagem autoritária e controladora, bem como seu mecanismo que optou pela amputação da criatividade artística de toda uma época.

Neste capítulo, procuramos apresentar o modo como o diálogo entre texto literário e sociedade funciona como fator determinante na narrativa sant’anniana. Nesse sentido, *Simulacros* (1977) expõe-se como texto reflexo de seu tempo na medida em que não somente processa os valores da pós-modernidade, mas os potencializa em favor de uma prática artística altamente carnalizada e contestadora. Ao mesmo tempo, percebemos que, situando-se em contexto ditatorial, a narrativa sant’anniana interpela o seu momento de produção por meio da projeção de um simulacro que tende a simular, alegoricamente, o contexto coercitivo no qual se insere.

No próximo capítulo, abordaremos o conceito de simulacro a partir das diversas visões filosóficas que tratam desse conceito, passando, ainda pela problemática da representação do real por meio da *mímesis*. Expõe-se relevante ainda, o modo como *Simulacros* (1977) reconstrói tais conceitos no seu processamento narrativo, revelando um novo tipo de ficcionalidade.

³ O conceito de simulacro será interpelado e discutido no segundo capítulo desse estudo.

2. A FICCIONALIDADE POTENCIALIZADA EM SIMULACRO: A DISSOLUÇÃO DO REAL E DA FICÇÃO

Definimos a modernidade pela potência do simulacro.

Gilles Deleuze

2. 1. Simulacro e *Mímesis*: a representação é um fetiche?

2. 1. 1. O curto-circuito da realidade: o simulacro e a potencialidade do falso

Partindo da hipótese de que *Simulacros* (1977) interpela e (des)(re)constrói os padrões da ficcionalidade – assim como postulados por Hutcheon (1991) e Agamben (2009) como característica fundamental das escritas pós-modernas e contemporâneas –, entendemos que tal processo é realizado por um fator determinante na narrativa: o conceito de simulacro, o qual não somente é o responsável por estabelecer um diálogo crítico com os padrões da ficção, mas também os desconstrói em favor de uma concepção inteiramente renovada. Entendamos, ainda, que tratar de simulacro nos faz lidar com questões como realidade, símbolo, signo e cópia, o que ativa o tratamento de variadas problemáticas, as quais serão destacadas e interpeladas ao longo desse estudo, sobretudo, quando problematizarmos os limites existentes entre cópia e originalidade, exibindo uma alta discussão na relação entre o simulacro e seu “aparente” modelo.

Principiando por uma história do conceito de simulacro, verificamos que esse termo está inserido no processo de maturação da humanidade ao longo de sua história, o qual foi designado a partir de vários ângulos de acordo com a perspectiva adotada.

Platão é o primeiro a abordar de uma forma sistemática o modo como a realidade é conhecida pelo ser, tratando, conseqüentemente, da relação entre o inteligível (Ideias e Formas) e o sensível (aparências e sombras). Em *A República* (1993), Platão realiza uma digressão, entre o capítulo V e VII, a partir da qual, apresenta a “Analogia da linha”, bem como a “Alegoria da Caverna”.

Após o diálogo em que Sócrates expõe os motivos pelos quais o bom governante deve, também, ser um bom filósofo, acaba por adentrar na discussão a respeito do que seria o bem. Tal conceito, por sua vez, torna-se caro para Platão, já que Sócrates o apresenta a partir de uma perspectiva profundamente metafísica e imanentista, caracterizando o bem como aquilo que existe de mais divino e supremo, de modo que somente o filósofo se apresenta capaz de atingi-lo, já que se encontra em altos estágios de processamento da alma (PLATÃO, 1993).

E tal conceito apresenta-se importante na medida em que é a partir dele que Platão se dedica a conceituar e discutir as Ideias e Formas – relacionadas às aparências e sombras, conceitos fundamentais para a compreensão da visão platônica acerca do simulacro, sendo que é justamente neste ponto que verificamos o modo como os objetos tenderão a estabelecer relação com as imagens correspondentes, problemática considerável no âmbito do estudo ao qual estamos nos dedicando.

Ao mesmo tempo, é importante ressaltar que, nesse caso, o bem assume, na visão platônica, um caráter divino, funcionando como uma Forma suprema, a qual seria responsável por ordenar a alma humana. Tamanha é a essencialidade dessa Forma que Sócrates (Platão) a compara ao Sol, interpondo, assim, uma alegoria entre a Forma suprema (esfera inteligível) e o Sol (esfera sensível), estabelecendo a ponte entre o inteligível e o sensível: “Podes, portanto, dizer que é o Sol, que eu considero filho do bem, que o bem gerou a sua semelhança, o qual bem é, no mundo inteligível, em relação à inteligência e ao inteligível, o mesmo que o Sol no mundo visível em relação à vista e ao visível” (PLATÃO, 1993, 307). Se a atuação da Forma do Bem sobre a alma humana corresponde à imagem da ação solar sobre os homens, verificaremos, então, que da mesma forma que o Sol ilumina a obscuridade do sensível, revelando-a pela sua luz, o bem ordena, pela sua clarividência, a alma do homem.

Vejamos que o mecanismo alegórico está em ação, tendo em vista que uma correspondência entre o inteligível e o sensível está sendo estabelecida na medida em que a Forma do Bem é metaforizada pelo Sol. O estabelecimento dessa intercalação entre essas duas esferas possibilita, assim, a ligação entre variados elementos existentes nas esferas do inteligível e do sensível, a qual pode ser visualizada a partir da seguinte sistematização:

Mundo sensível	→	Mundo inteligível
Sol	→	Idéia do Bem
Luz	→	Verdade
Objetos da visão (cores)	→	Objetos do conhecimento (idéias)
Sujeito que vê	→	Sujeito cognoscente
Órgão da visão (olhos)	→	Órgão do conhecimento
Faculdade da visão	→	Faculdade da razão
Exercício da visão	→	Exercício da razão
Aptidão para ver	→	Aptidão para conhecer

Figura1: Sistema elaborado conforme Leandro Anésio Coelho (1993)

A determinação de tais marcações existentes entre o inteligível e o sensível possibilita o entendimento de que há uma ferrenha correspondência entre duas esferas do real. Ao mesmo tempo, evidencia o processamento da ação de conhecer, interpondo a ação epistemológica da alma. É notável, ainda, como o filósofo necessita de fazer uso de símbolos para expressar o seu pensamento, o que toca, por si só, na questão da representatividade, assunto caro para a filosofia ocidental. Tal reflexão prepara o terreno para outro ponto igualmente importante: a “Analogia da linha”, já situada na última parte do capítulo VI, em que verificamos a seguinte delimitação:

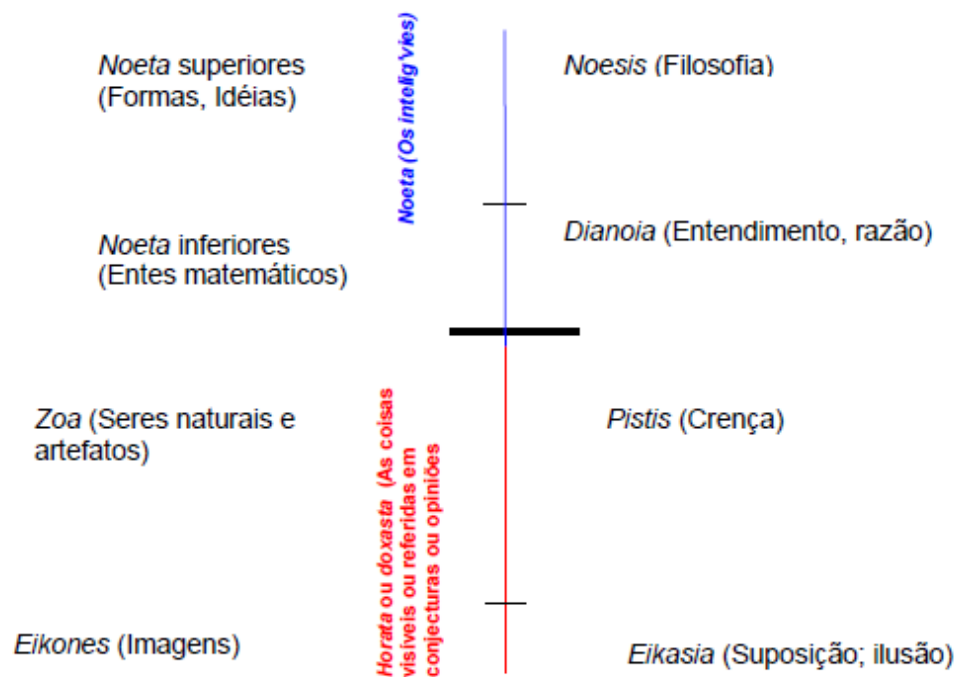


Figura 2: Sistema elaborado conforme Maria Helena da Rocha Pereira (1993), com adaptações de Coelho (2009)

Separadas por uma linha, há a exposição das duas esferas anteriormente citadas, as quais delimitam, de um lado, os graus do Ser e, de outro lado, as operações da alma tendo em vista o conhecimento pleno do real. Simultaneamente, verificamos que, na esfera do sensível, se delimita, no setor inferior, as imagens alcançadas pelas vias da suposição ou ilusão; do mesmo modo, no setor superior, observamos os seres naturais alcançados pela crença. Por sua vez, a esfera inteligível apresentará, em seu setor inferior, os entes matemáticos acessados pelo entendimento e pela razão; enquanto que, na parte superior, se encontram as formas e as ideias alcançadas somente pela filosofia, nesse caso, o reflexo do sumo bem.

Por meio dessa analogia, está delimitada a essencial importância do bem, o qual, sendo alcançado somente por meio da filosofia, acaba por elevá-la a um patamar transcendente, gerando uma demonstração que justifica a necessidade da figuração dos filósofos na república platônica. Fica, no entanto, destacada a esfera inteligível, a qual possui, para Platão, uma importância incalculável:

Aprende então o que quero dizer com o outro segmento do inteligível, daquele que o raciocínio atinge pelo poder da dialética, fazendo das hipóteses não princípios, mas hipótese de fato, uma espécie de degraus e de pontos de apoio, para ir até àquilo que não admite hipóteses, que é o princípio de tudo, atingido o qual desce, fixando-se em todas as consequências que daí decorrem, até chegar à conclusão, sem se servir em nada de qualquer dado sensível, mas passando das idéias umas às outras, e terminando em idéias. (PLATÃO, 1993, p. 312)

Tudo isso nos aponta para o fato de que a filosofia platônica está, a todo momento, conspirando em favor de um certo imanentismo, de forma que, ocupando um setor central em sua prática filosófica, o conceito de bem será como que o norteador para o desenvolvimento de todo esse pensamento. Observemos, ainda, que o platonismo se evidencia pelo viés alegórico, o qual se apresenta como o mecanismo por excelência a partir do qual o conhecimento se constrói na dialética de tal filósofo. Necessário se faz ressaltar, no entanto, que o sistema alegórico platônico alcança níveis de problematização extremos, principalmente quando pensamos no que está em destaque: o inteligível em detrimento do sensível.

Funcionando como teoria introdutória, a “Analogia da linha” prepara o terreno para algo ainda mais problemático: a “Alegoria da caverna”, a qual tratará de forma ainda mais aprofundada da teoria platônica de Formas e aparências (fenômeno), no que se refere aos seus funcionamentos nas esferas do inteligível e do sensível. Nesse mito, evidencia-se o modo como o acesso ao conhecimento exige a superação de barreiras sensíveis, de modo que se expõe para nós um grupo de prisioneiros, os quais, imobilizados, acessam apenas a projeção da sombra de alguns objetos, conforme verificamos nas palavras de Sócrates:

Sócrates – Imagina homens numa morada subterrânea, em forma de caverna, com uma entrada aberta à luz; esses homens estão aí desde a infância, de pernas e pescoço acorrentadas, de modo que não podem mexer-se nem ver senão o que está diante deles, pois as correntes os impedem de voltar a cabeça; a luz chega-lhes de uma fogueira acesa numa colina que se ergue por detrás deles; entre o fogo e os prisioneiros passa uma estrada ascendente. Imagina que ao longo dessa estrada está construída um pequeno muro, semelhante às divisórias que os apresentadores de títeres armam diante de si e por cima das quais exibem as suas maravilhas.

[...]

Sócrates — Imagina agora, ao longo desse pequeno muro, homens que transportam objetos de toda espécie, que o transportam: estatuetas de homens e animais, de pedra, madeira e toda espécie de matéria; naturalmente, entre esses transportadores, uns falam e outros seguem em silêncio. (PLATÃO, 1993, p. 316)

Tudo o que se projeta na parede por meio da fogueira se coloca, para esses homens, como a própria verdade, ou seja: possuem acesso apenas às imagens e não aos objetos em si. A verdade, entretanto, somente se manifesta mediante a superação de obstáculos por parte de um dos cativos, que acaba por transpor a barreira interposta na caverna, acessando, assim, o mundo extra-caverna, sendo ofuscado pela luz do Sol, que posteriormente irá iluminar seu processo de descoberta. E, não podendo guardar para si a realidade observada como tal, retorna para o ambiente de cativeiro e semeia a novidade entre os seus, os quais, além de zombarem daquele liberto, também optam por permanecerem presos.

Nickolas Pappas (1995), em seu célebre *A República de Platão*, observa que na “Alegoria da caverna” interpõe-se a metáfora do filosofar, em que a libertação das algemas e a superação dos obstáculos se configuram no difícil processo do aprendizado, o qual, mesmo na sua agrura, se expõe valoroso, já que é porta de acesso ao exterior e à luz solar. E mesmo diante da angústia gerada pela estranheza do acesso ao mundo iluminado pela luz solar, faz-se necessário aprofundar-se nessa esfera, conhecendo seus pormenores para então difundi-los entre os ignorantes. Da mesma forma, o filósofo é aquele que, no esforço do espírito, acaba por ser afetado pela expansão do Bem, o que não só injeta novos conhecimentos em suas percepções, mas acaba por elevar a própria alma. Assim, o conhecimento se processa na medida em que se acessa o mundo das Ideias, em que as Formas (realidades que projetam a sombra na esfera sensível) se expõem em seu local original. Destacam-se, portanto, dois tipos de homens: aqueles que se situam no mundo sensível, assim como os que se encontram na esfera inteligível. Desse modo, enquanto o mundo sensível projeta imagens-cópias, no espaço inteligível se pode conhecer a realidade em si, o que não somente materializa a alegoria da linha, mas expõe, na prática, a configuração do real e a sua relação com o transcendente.

Ao mesmo tempo, uma metáfora ainda mais profunda se processa: a cisão entre o mundo sensível e o mundo inteligível. Se a caverna está para a esfera sensível, o mundo inteligível está para o extra-caverna. Essa base metafórica expõe, por sua vez, a dicotomia em que, enquanto a esfera inteligível é concebida como o espaço em que o Bem e o Ser geram Formas ideais que se expõem como a verdade em si, o mundo sensível, por seu turno, se apresenta como o espaço para o qual há a irradiação de camadas inteligíveis, de modo que os objetos existentes na realidade empírica (aparências) se configuram, na verdade, em fantasmas (reflexos) das realidades inteligíveis (Formas/Ideias), o que nos encaminha para a constatação

de que, no sensível, estão realidades esvaziadas de essência, em que o Ser inexistente, configurando o sensível em estrutura simulatória. O problema da representatividade sensível se agrava na medida em que lidamos com o conceito de *tekne*⁴, a partir do qual verificaremos que o homem produzirá objetos empíricos que se desassociam ainda mais das Formas, bem como de *mimesis*⁵, que evidenciará a imitação da natureza simulada pelas vias artísticas. Nesse ponto, a visão platônica adota uma postura crítica e irreduzível em relação ao sensível, já que se os elementos sensíveis figuram como simulações, as produções técnicas e miméticas executariam duplamente a simulação, afastando as aparências sensíveis radicalmente das Formas ideais. Posto isso, em âmbito platônico, o sensível (e suas aparências) se expõe como um não ser, em outras palavras, como um simulacro.

Em *Simulacros* (1977), a problemática da representação alcança níveis altamente complexos. O modelo e o real em si estão como que velados em variados níveis, seja quando nos deparamos com o enredo em si, o qual se projeta como uma cópia da ficção gerada pelas performances do grupo de PhD, seja quando lidamos com as identidades dos personagens, os quais acabam por perderem o acesso às suas identidades-modelo. No entanto, diferentemente do que vemos no platonismo, o inteligível e o sensível, a realidade interna e a simulação da ficção – em *Simulacros* – não estão bem delimitadas, chegando ao ponto de deixarem de se opor para se confundirem: “[...] como saber o que somos depois que tudo isso começou?”. O sistema alegórico platônico, no que se refere a essa narrativa, deixa de existir. Não existindo mais a possibilidade de discernir entre real e ficção, inteligível e sensível, caverna e extra-caverna, a caverna torna-se o mundo em si para aqueles personagens, já que apresenta-se como a primeira situação. Ou seja, se a ficção gerada pelas performances e seus personagens funcionam como o mundo palpável, o sensível ao qual se tem acesso, de forma que esse mesmo espaço sensível faz com que a simulação e a realidade estejam aglutinadas em um único espaço. *Simulacros* é, senão, a caverna platônica, elevada a um novo nível: não mais sendo espaço de divisão unilateral oposto a uma realidade baseada no conceito de verdade, figura como espaço/situação capaz de aglutinar sensível e inteligível, simulação e realidade. A caverna sant’anniana aponta, nesse caso, para a centralidade da simulação, bem como para a

⁴ Em grego, *tekne* se liga ao sentido da arte de produzir, associando-se, assim, a semanticidade de técnica no que se refere à produção de utensílios.

⁵ Conceito de sentido ambivalente, visualizado – conforme será discutido no tópico 2. 1. 2, deste capítulo – a partir de diversas perspectivas. Para esta discussão, levamos em conta o sentido platônico de imitação copiosa do real por meio da arte.

produtividade de uma simulação aberta que se expande continuamente - simulação essa rejeita pelo ideal platônico, como veremos nos próximos parágrafos.

Em *O sofista* (2003), Platão cuida de distinguir o funcionamento da representação, apresentando duas possibilidades para a produção de imagens, quais sejam: as cópias ou semelhanças (*eikones*), em que se verifica uma cópia fidedigna do modelo, bem como as aparências ou simulacros (*phantasmatas*), uma simulação imperfeita, que tende a ultrapassar os limites do modelo, de forma que, desatrelada da base copiada, é, por si, esvaziada dela, o que engendra nela um teor de falsidade. Conforme verificamos no diálogo: “[...] ora, estas são as duas espécies da arte de produzir imagens das quais eu falava: aquela que produz cópias, e aquela que produz aparências.” (PLATÃO, 2003, p. 5). Ao mesmo tempo, verificamos que o *phantasmata* apresentará um alto teor de criatividade, já que, segundo Barbara Botter, em “Enti inesistenti: phantasmata in Platone” (2016): “trata-se da imagem produzida com a finalidade de enganar, portanto de ocultar a diferença ontológica que a torna diversa do modelo real” (BOTTER, 2016, p. 116 - tradução nossa)⁶, o que imbui o *phantasmata* de um teor de falsidade que acaba por desvelar a criatividade do artífice, tendo em vista que, se o modelo deve ser burlado e/ou ocultado, é porque um ferrenho mecanismo criativo está em ação para alcançar esse objetivo.

Na perspectiva platônica figura uma formulação teórica – em relação ao simulacro – de tom negativo, segundo a qual, as aparências – o *phantasmata* – figuram como ponto de rejeição dos modelos ideais, projetando-se como cópia defeituosa por transpor a mera representação copiadora.

Tal noção será, adiante, colocada em cheque por Gilles Deleuze, o qual verifica na filosofia platônica o grande pilar da filosofia representacional, sobretudo pela estruturação dos conceitos ontológicos de modelo e cópia. A partir do antiplatonismo nietzscheano, Deleuze adota uma perspectiva crítica na qual se observa a potencialidade do falso e seu alto teor de criatividade.

Em *Lógica do sentido* (1974), Deleuze apresenta uma ferrenha crítica à base dialética da filosofia de Platão, uma vez que enxerga, nesse filósofo, uma tônica altamente excludente e

⁶ “Si tratta dell’immagine prodotta allo scopo di ingannare, quindi di occultare la differenza ontologica che la rende diversa dal modello reale”.

maniqueísta na medida em que se apresenta como teoria dialética que tende a estabelecer hierarquias altamente radicais, exercendo, assim, em termos deleuzianos, uma “dialética da rivalidade (*amphisbetesis*)” (DELEUZE, 1974, p. 260 - grifo do autor). Tal dialética erradica a falácia e o simulacro e, por outro lado, privilegia a verdade e o original, sendo que a lógica moralizante que legitima o exercício de tais julgamentos está assentada na base da Semelhança, originada nas essências, as quais, por sua vez, são advindas do Ser. Nas palavras de David Lapoujade, conforme observa em *Deleuze, os movimentos aberrantes* (2015), há, em Platão, a interposição de um verdadeiro tribunal: “[...] para Deleuze, Platão é quem primeiro coloca, à sua maneira, a questão *quid juris?* Ele é o primeiro a instaurar um fundamento para julgar pretensões e a transformar a filosofia em um grande tribunal.” (LAPOUJADE, 2015, p. 48 - grifo do autor). Por isso, a revolta deleuziana se faz marcante: o que está em jogo, nesse caso, é o estabelecimento de uma diretriz platônica, que tende a promover a elevação, o triunfo, a ascensão dos modelos e das *eikones* em detrimento do simulacro (DELEUZE, 1974). Estabelece-se uma verdadeira segregação do simulacro, a qual o aprisiona no “fundo” escuro da moral e o impede de exercer a sua ação criativa.

Para além disso, Platão é responsável por fundar e influenciar uma tônica predominante no pensamento filosófico ocidental: a perspectiva representacional baseada na projeção das *eikones*, as quais estão sustentadas sob um modelo – o Mesmo ou, ainda, a Semelhança:

O platonismo funda assim todo o domínio que a filosofia reconhecerá como seu: o domínio da representação preenchido pelas cópias-ícones [*eikones*] e definido não em uma relação extrínseca a um objeto, mas numa relação intrínseca ao modelo ou fundamento. O modelo platônico é o Mesmo: no sentido em que Platão diz que a Justiça não é nada além de justa, a Coragem, corajosa etc. – a determinação abstrata do fundamento como aquilo que possui em primeiro lugar. A cópia platônica é o Semelhante: o pretendente que recebe em segundo lugar. À identidade pura do modelo ou do original corresponde a similitude exemplar, à pura semelhança da cópia corresponde a similitude dita imitativa. Não se pode dizer, contudo, que o platonismo desenvolve ainda esta potência de representação por si mesma: ele se contenta em balizar o seu domínio, isto é, em fundá-lo, selecioná-lo, excluir dele tudo o que viria embaralhar seus limites (DELEUZE, 1974, p. 264).

Projeta-se então, uma influência filosófica que determinou todo o pensamento ocidental: pela polarização reducionista e combativa, privilegiou a perpetuação da Semelhança e o reinado do Mesmo. Nesse caso, a cultura e o pensamento ocidental se submetem a um modo de pensar bem específico, o qual gera uma prática reacionária a partir da qual a tradição

platônica se torna não só predominante, mas o próprio juiz do imaginário ocidental, em que, sob o tribunal, estão postas todas as dissidências e, no júri, age a perpétua Semelhança platônica.

A postura de Deleuze é marcante frente a esse domínio: propõe uma nova forma de pensar, em oposição ao platonismo. Afastando-se da representatividade clássica, propõe uma perspectiva radicalmente livre e dissidente. Constata, assim, que, diferentemente da *eikon*, em que há o processo da pretensão do modelo em limitar e moldar a cópia, pelas vias da reprodução fiel, a fim de torná-la cópia-modelo, o mesmo não acontece com o simulacro, já que há o distanciamento da ideia-modelo, baseando sua finalidade em um *devir*⁷ aberto, a partir do qual infinitas possibilidades de recriação se projetam (DELEUZE, 1974).

A criatividade do simulacro é algo determinante para a narrativa abordada nesse estudo: em determinado ponto da estória, diante da ausência de PhD (o *eikon* restritivo), o grupo performático tende a liberar suas paixões lascivas – até então podadas pelo personagem líder —, em um certo tipo de festa particular, de forma que, além de embriagarem-se, enlaçam-se em abraço afetivo, no qual se sentem uma verdadeira família, até adormecerem:

Mais embaixo, nós cruzávamos as pernas, todos quatro, um com o outro. Nós nos sentíamos como uma grande família unida, vivendo um momento mágico.

[...]

Eu fui lá, retirei a agulha, desligando a radiola. Depois eu voltei para o círculo que formamos no chão. Ninguém mais comia ou bebia e nós só estávamos os ruídos de nossas próprias respirações. Lentamente, Vedetinha foi deixando a cabeça escorregar para o meu colo. Eu afagava a cabeça de Vedetinha e ela me dava pequenas mordidinhas nas pernas. Eu fui escorregando para o chão, de modo que o corpo de Vedetinha encostasse todo no meu. E antes de adormecer por completo eu vi que também a Prima-Dona dormia, abraçadinha com o Velho Canastrão. (SANT'ANNA, 1977, p. 110)

Após o descanso catártico, somos conduzidos a uma espécie de narrativa surrealista, na qual os personagens, diante da audição coercitiva de PhD, relatam os sonhos que tiveram durante o sono boêmio. A metanarrativa perpassa a perspectiva de todos os personagens do grupo, como se tivessem vivido o mesmo sonho a ponto de um completar a fala do outro no relato:

⁷ Conceito filosófico, utilizado primeiramente pelo filósofo grego Heráclito de Éfeso, em que verificamos o sentido do “vir a ser” ou “tornar-se”, em outras palavras: da constante mudança.

TODOS: Aquilo não foi o orgasmo de um ou dois, Dr. PhD. Aquilo foi uma verdadeira explosão de nossos corpos, de todos os nossos corpos. Nós éramos simultaneamente um e todos e foi um só corpo e também a soma de todos os corpos que caiu do espaço, doutor. Quando, no meio de uma alegria integral e definitiva, nós nos arremessamos no vazio, caindo, caindo sempre, até nos encontrarmos deitados em nossa casa. Foi neste momento que nós gritamos pelo senhor, Dr. PhD. Nós gritamos pelo senhor, assustados que estávamos por tanta loucura, medo e felicidade. (SANT'ANNA, 1977, p. 118)

No entanto, o que mais chama a atenção – no que se refere ao procedimento teórico empreendido nesta sessão – é o teor criativo oriundo das metanarrativas. Verificamos que além de um tom surrealista, em que monstros, bruxas, donzelas, anjos e batalhas se interpõem, há, até mesmo, a fusão e intercalação dos personagens: “Um homem que tinha o rosto e o corpo do Jovem Promissor, mas a sua alma, Dr. PhD.” (SANT'ANNA, 1977, p. 111).

Tudo isso aponta para algo muito evidente: na medida em que a *eikon* coercitiva se afasta (PhD), as identidades em simulacros podem permitir a fruição de uma energia criativa que não somente libera paixões coagidas, mas, expandindo-se em criatividade, possibilita a geração de metanarrativas em aberto, as quais, por meio de sua carga metafórica, significam muito mais do que se pode perceber. Assim, percebemos o fato de que, na medida em que os simulacros se afastam da *eikon*, sua produtividade é liberada em favor de um processo altamente criativo que se abre em favor da potencialidade do falso. A concretização do teor de produtividade criativa do simulacro desvelará, ainda, outros procedimentos, a exemplo da atuação do Outro, como perceberemos adiante.

Se a ideia-modelo está rejeitada, é a predominância do Outro que se interpõe, contra a projeção do Mesmo, o que gera uma incapacidade, no simulacro, de gerir uma representação modelar, possuindo, na verdade, como aparente modelo o Outro. E “se o simulacro tem ainda um modelo, trata-se de um outro modelo, de um modelo do Outro de onde decorre uma semelhança interiorizada” (DELEUZE, 1974, p. 263), é porque esse modelo Outro, diferentemente da perspectiva seletiva do Mesmo, rejeita a indicação de qualquer falha na representatividade do modelo, se colocando não só como modelo possível, mas também como projeto aberto e contrário a perfeição modelar. Segundo Lapoujade:

Há uma espécie de empenho próprio do simulacro que faz com que, de um ponto de vista externo, ele mal se distinga da cópia. Só se distingue dela por uma diferença sub-reptícia, [...] que atesta uma outra espécie de reivindicação. Dir-se-ia que se

trata, a cada vez, de extrair um duplo que reverte o original e a cópia, muito embora se mantenha o mais próximo possível deles (LAPOUJADE, 2015, p. 52)

Justamente por figurar como imagem sem semelhança é que o simulacro alcança a potencialidade de projetar a diferença no diálogo com o modelo (DELEUZE, 1974). Por isso, carrega em si a potencialidade do falso, qual seja a de processar singularidades e diferenças enquanto acontecimentos baseados em um devir. Dessa forma, a sua base real é a multiplicidade, que celebra a diferença na projeção de uma imagem esvaziada de modelo, mas repleta de um potencial aberto inteiramente envolto pela energia produtiva da dessemelhança.

Jean Baudrillard, em *Simulacros e Simulação* (1991), por sua vez, reconhece que o conceito de simulacro é ambivalente, levando em conta os efeitos de sua projeção nas diversas realidades da esfera social. Todavia, diferentemente de Deleuze, Baudrillard apresenta uma visão profundamente pessimista em relação à sociedade, a qual, segundo o mesmo autor, pode ser hoje visualizada como hiper-realidade⁸, na qual está injetada uma profusão de simulacros, a ponto de um simulacro da realidade figurar no lugar da realidade em si. Ao mesmo tempo, Baudrillard submete a sociedade a uma perspectiva trágica a partir da qual vê, no real, um espaço mortal em que predomina a catástrofe. Justamente por isso é que o simulacro do real se interpõe de forma tão volumosa, gerando uma profunda perda de contato com o real e, por consequência, a substituição do próprio real pelo simulacro do real. Segundo o autor:

A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. E agora o mapa que precede o território — **precessão dos simulacros** — é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. (BAUDRILLARD, 1991, p. 8 – grifo nosso)

Nesse ponto, o que chama a atenção é a “precessão dos simulacros”, a qual figura como termo-chave para o entendimento do funcionamento do simulacro: para além de uma ação precedida pela base modelar, o simulacro é o processo que advém de um não-ser, um *phantasmata* que não possui base, nem origem, nem modelo, nem realidade em si. Em outras palavras, o simulacro se instala no ponto da germinação. Mais ainda: podemos dizer que o

⁸ Conceito chave no pensamento de Baudrillard, a partir do qual tal autor considera a realidade como um simulacro, a qual existe apenas com o objetivo de gerar estímulos sensoriais, com finalidades consumistas, tendo em vista a sociedade de consumo capitalista em que vivemos.

simulacro é o marco zero, a partir do qual a hiper-realidade processada no bojo do simulacro se forma.

Já nas páginas finais de *Simulacros* (1977), nos deparamos com JP que, a todo vapor finaliza seu livro, inspirado, sobretudo, pela gestação de seu aparente filho, por parte de Vedetinha. No ponto em que reconhece tal inspiração, vislumbra, simultaneamente, o presente de sua escrita:

O meu livro nunca andara tão depressa. Quase em um só fôlego eu revi todas as minhas anotações, selecionei e reescrevi todas as nossas experiências na casa, até chegar a este ponto, onde me encontro agora, neste exato momento: escrevendo que selecionei e reescrevi todas as nossas experiências na casa, até chegar a esse ponto onde me encontro agora, neste exato momento: escrevendo que selecionei e reescrevi todas as nossas experiências na casa. (SANT'ANNA, 1977, p. 229)

A repetição se interpõe como momento marcante, pois fixa o ponto exato de germinação da ficção de *Simulacros* (1977). Mais ainda: nesse mesmo setor narrativo, figura o marco-zero dessa narrativa, em que percebemos não somente o presente da escrita, mas o ponto no qual a criatividade do autor atua na possibilidade de germinação do passado – já que revisa e reescreve todas as suas anotações das experiências vividas –, presente – marcado pela ênfase na exatidão do momento, bem como pela metafórica repetição – e futuro narrativo – uma vez que, tendo revisado todas as experiências e figurando no momento presente, vislumbra o potencial produtivo de seu material literário na perspectiva das experiências que estão por vir. Concomitantemente, a “precessão do simulacro” é exemplar na medida em que o ponto-zero de *Simulacros* coincide com a gestação de Felipe, o aparente filho de JP. Como verificaremos adiante, Felipe será figura central no processamento do simulacro no texto analisado neste estudo. Neste momento, basta-nos o entendimento de que a presença de Felipe é, senão, a interposição do simulacro em si: ou seja, a presença da concretude do simulacro marca, ao mesmo tempo, o marco-zero narrativo, em torno do qual todo o processamento narrativo gira.

Retomando nossa discussão teórica, é perceptível que o real, na hiper-realidade, esvaziou-se de sentido e, por isso mesmo, não possui mais significado para o indivíduo, de forma que é somente no simulacro e na hiper-realidade advinda dele que o indivíduo pode se ressignificar e restaurar a sua realidade simulada. Dessa forma, constata-se que o signo está também esvaziado e, por conseguinte, descompromissado com o sentido do real representativo. Simultaneamente, as bipartições estão, também, desconstruídas: verdadeiro/falso,

modelo/cópia, real/imaginário não possuem mais razão de existência perante a precessão do simulacro. Por isso é que

Este imaginário da representação [...] desaparece na simulação — cuja operação é nuclear e genética e já não especular e discursiva. E toda a metafísica que desaparece. Já não existe o espelho do ser e das aparências, do real e do seu conceito. Já não existe a coextensividade imaginária: é a miniaturização genética que é a dimensão da simulação. (BAUDRILLARD, 1991, p. 8)

O que demonstrará o processo de desconstrução a partir do qual atua o simulacro: colide com, e dissolve, toda forma de imanentismo e representatividade. Mais ainda: em seu processo corrosivo, destituído de todo imaginário representacional e ideal, gera a genética da criação, já que, na mesma medida em que dilui, abre espaço para o gerar de um processamento simulado. Assim, o desenvolvimento accional do simulacro é, na mesma medida, duplo e altamente operatório, uma vez que

Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório, máquina sinalética metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias (BAUDRILLARD, 1991, p. 9).

No intercâmbio do simulacro com a realidade, o que aparentemente figurava como modelo é substituído, na espacialidade do próprio real, pela ação em simulacro, gerando um processo de dissolução da concretude da realidade em favor de um procedimento que a transforma no que antes era simulação. Assim, a originalidade não mais existe, pois o que se desvela são as simulações, os simulacros dos modelos preexistentes.

Diante disso, em termos literários e pensando na obra analisada nesse estudo, a própria ficcionalidade da obra é colocada em cheque, apregoando um movimento de desgaste dos limites sistêmicos da tríade composicional da ficcionalidade: realidade, ficção e imaginário (ISER, 2002; SAER, 2012)⁹ e, por consequência, apresentando uma composição narrativa sustentada na performatização do simulacro.

Baudrillard (1991) chama a atenção ainda para o fato de que o simulacro se processa na ausência de algo, o que gera espaços ambivalentes nos quais essa mesma ausência é sempre dissimulada pela substituição. Em *Simulacros* (1977), tal fator salta aos olhos: os personagens-atores, esvaziados de suas “verdadeiras” identidades, bem como da própria experiência com o

⁹ Trataremos de tal temática no tópico seguinte (2. 2. 1.).

real, sustentam-se na ausência de suas identidades e do lugar de realidade, os quais adentram um processo de simulação na medida em que a substituição do modelo pelo simulacro ganha vez. Passamos a observar personagens-atores que não são o real e não o experimentam em sua essência, mas que vivem as simulações/simulacros.

Fora isso, o desfecho do livro figura exemplarmente: após manter relações sexuais com Vedetinha, interpõe-se a possibilidade da gravidez dessa personagem. Todavia, tal situação acaba por ser envolta por conflito quando JP tende a desconfiar que PhD também estar por manter relações afetivas com a personagem feminina, o que acaba por não se confirmar, permitindo a projeção de uma dúvida narrativa perante o leitor. Todavia, após a gravidez e nascimento de Felipe (aparente filho concebido por Vedetinha e JP), a dúvida alcança uma alta problemática: “Foi neste instante que Felipe abriu os olhos, de um azul imaculado e profundo. Era muita precocidade para um recém-nascido, abrir assim os olhos. Eram olhos inteligentes, compreensivos, quase maliciosos” (SANT’ANNA, 1977, p. 239). E se a gênese de PhD se expressa, primeiramente, pelas características físicas de Felipe (olhos azuis) e pela semelhança entre os nomes (Philip e Felipe), mais ainda a projeção de sua aparente personalidade funciona como fator determinante: “Um sorriso ao mesmo tempo puro e cínico, inteligente, ingênuo, debochado. Um sorriso que era principalmente herdeiro dele, Dr. Philip Harold Davis. O sorriso do Dr. PhD” (SANT’ANNA, 1977, p. 239).

Assim, uma constatação ainda mais alarmante se efetiva e a macrometáfora do simulacro se interpõe dominante: longe de representar a perpetuação genética de PhD, Felipe é, senão, o simulacro de PhD. Se, anteriormente, a realidade do ente de PhD havia sido anulada e destruída pela ação assassino-ritualística do grupo performático, essa mesma realidade – destruída – se coloca, então, reconstruída: Felipe, nessa via, expõe-se como o processo de gênese da reconstrução simulada desse ente esvaziado, o que projeta uma problemática construção: Felipe não é *eikon*, já que nele se considera outro ente/outro ser, mas sim *phantasmata* de PhD, uma vez que, justamente por ser outro ente, figura como o não-ser de PhD.

Em outras palavras, essa criança não perpetua a representatividade de seu pai, já que não se expõe como mera cópia ou como o Mesmo ente, mas é na verdade Outro ente, o qual se projeta como simulacro na medida em que se evidencia como recriação potencial de sua genética. Nesse sentido, sendo simulacro da realidade de um ente anulado, Felipe é essa

precessão de simulacro, que independe do real para existir, que mesmo perante a morte de seu pai, interpõe-se em potencial criativo de vida; ao mesmo tempo, sendo Outro ente, dissociado do que aparentemente seria seu ente modelo, em Felipe se enxerga a potencialidade do Outro, interpondo-se como devir, como sujeito perante o qual há um futuro potencial e aberto. Sendo simulacro, Felipe é, e será, o fantasma de PhD que assombrará eternamente JP.

2. 1. 2. *Mímesis*: cópia ou criação?

Se outrora, se destacou a questão da representatividade processada no real, bem como o modo como a representação e o real em si tornam-se questões complexas a partir da potencialidade do simulacro, verificaremos, neste momento, como tal fator ocorre no espaço ficcional.

Por isso, expõe-se basilar o conceito de *mímesis*, o qual sofreu drásticas alterações no modo como ele fora visualizado e tratado na representação artística, sobretudo no que se refere à representação literária. Sendo assim, é fundamental traçar um percurso histórico no seu processamento ao longo das eras, sendo que, se, por um lado, na Grécia antiga se notava visões até então divergentes, que se estendiam desde de uma perspectiva mais complexa e aberta a um olhar reducionista, por outro lado, na modernidade não só a abordagem tende a variar, mas o funcionamento em si da *mímesis* é alterado.

Vale ressaltar, ainda, que se tal conceito não tem sido exaustivamente teorizado após o trabalho de Eric Auerbach – a partir de seu estudo *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (2015) –, em Luiz Costa Lima (*Mímesis e modernidade: formas das sombras* (2003)) se percebe uma insistente e corajosa sistematização do referido termo, introduzindo-se, dessa forma, uma nova perspectiva acerca da *mímesis*.

Primariamente, é essencial aludirmos à etimologia da palavra *mímesis*, a qual possui significativa importância. Ao nos atermos ao fato de que a titânide *Mnemosyne* (*Μνημοσύνη*) figura como expressão personificada da memória na mitologia grega, saltará aos olhos as semelhanças que a ação e o nome de tal figura mitológica possui com o termo em questão. Simultaneamente, o titan *Krónos* (*Κρόνος*), figura na qual o tempo em si se materializa e que,

por conseguinte, exerce a função essencial desse elemento, a qual reside no fato de suceder os acontecimentos em cadeia, interpõe-se como elemento opositivo a *mímesis* na sua essência.

Figurando como filhos de *Ouranós* (Ουρανός) e *Gaía* (Γαία), esses titãs possuem histórias que, apesar de uma contradição essencial, se intercalam decisivamente. Em *Antigos cultos de mistério* (1991), Walter Burkert observa que, a *Mnemosyne*, é atribuído o poder da memória, sendo ela responsável por dar nome aos objetos e seres do mundo, sendo, igualmente, responsável por evidenciar o alcance dos indivíduos à realidade em si, promovendo não somente o acesso, mas também a retenção desses mesmos conteúdos aprendidos. Ao mesmo tempo, na base das crenças órficas¹⁰, *Mnemosyne* – águas da memória – figurava como um dos rios de Hades, o qual se interpunha à frente do rio *Léthe* (λήθη) – águas do esquecimento –, de modo que as almas que bebiam de *Léthe* acabavam por se esquecer de seu passado e de sua vida terrena, enquanto que, aquelas que bebessem de *Mnemosyne* retiam as lembranças de seu ser perante a vida vindoura (BURKERT, 1991). Nesse ponto, fica evidente a ação significativa de *Mnemosyne*: retém o ser das coisas do mundo e o ser do ente em si, expondo um processo no qual o ser não somente é reafirmado, mas também perpetuado pelas vias da construção e da permanência do conhecimento no ser, dando a ele a possibilidade de reter conhecimento e transmiti-lo. Assim, a ação de *Mnemosyne* é associada o processamento da razão no ser, como observa Eric de Sales, em seu estudo “Cronos, Mnemosine, Clio e a defesa do patrimônio”:

Desta forma, a memória está intimamente ligada ao poder da razão, o que fez com fosse considerada por muitos como a primeira filósofa. Uma de suas atribuições como deusa foi de nomear todos os objetos existentes. Por essa responsabilidade deu aos Seres Humanos o poder de memorizar, isto é, de reter conhecimento e de transmiti-lo oralmente. (SALES, 2015, p. 157)

Tal associação resultará em outra alusão ainda mais profunda: justamente porque possibilita a constituição da razão, a voz de *Mnemosyne* se confunde com a expressão da própria verdade (*Alétheia* - ἀλήθεια), de forma que “[...] *lógos* tinha o caráter de palavra eficaz, declaradora da *Mnemosyne* e, assim, depositária da *Alétheia* [...]” (LIMA, 2003, p. 36 – grifos do autor). E se *Mnemosyne* é expressão de *Alétheia*, acaba por expor uma compreensão essencial que figura na base da ficção greco-arcaica: em sua história, *Mnemosyne* se une a *Zeús* (Ζεύς) e, por conseguinte, concebe nove filhas, as quais funcionam como a metafórica materialização da arte ficcional grega, quais sejam: *Calíope* (Poesia Épica), *Clio* (História),

¹⁰ Conjuntos de práticas religiosas, oriundas da literatura atribuída ao poeta mítico *Orphéus* (Ορφέης), o qual possuía como base o culto ao sofrimento e morte de *Dionysos* (Διόνυσος).

Erato (Poesia Romântica), *Euterpe* (Música), *Melpômene* (Tragédia), *Polímnia* (Hinos), *Terpsícore* (Danças), *Tália* (Comédia) e *Urânia* (Astronomia). Nesse caso, é notável, em primeira instância, o potencial criativo da memória (*Mnemosyne*) e de seu poder representativo por meio da *mímesis*, a qual tende a figurar como a gênese do ato ficcional; em segundo lugar, verificamos como o imaginário grego está apegado ao ideal de verdade (*Alethéia*), já que insere, no ponto criativo da ficção, uma visão de *mímesis* – tributária da voz de *Mnemosyne* – que se sustenta sob a base da *Alethéia*. É essencial, então, verificarmos a importância criativa da *mímesis* que figura, justamente por ser expansão da ação de *Mnemosyne*, como ponto central da arte: é o espaço no qual a *Alethéia* funciona em favor da ficção; mais ainda: dialogando com a *Alethéia*, a *mímesis* é o marco zero e, ao mesmo tempo, o pontapé da arte ocidental.

Percebamos, ainda, que, enquanto perpetuadora da memória e promotora da *Alétheia*, *Mnemosyne* se opõe drasticamente a *Léthe* e ao seu processo de esquecimento, sobretudo quando ele se materializa na ação de *Krónos*. Titã esse a quem se atribuía a ação do tempo: uma ação mortal que permitia a sucessão dos fatos, os quais, justamente por serem pospostos, configuravam-se em anulamento, tendo em vista que o fato passado não pode coexistir simultâneo ao fato presente (BURKERT, 1991). Essa acepção é evidente quando lidamos com a história de *Krónos*, o qual, temendo sua destituição, devorava seus filhos, metaforizando, assim, a ação natural do elemento que encarnava: enquanto metáfora do tempo, *Krónos* é aquele que, assim como realizava em relação a sua prole, devora o ser em si, já que promove o esquecimento do que passou e, por consequência, da própria constituição do ser como tal. Em outras palavras: se o ser não pode reter a passagem dos fatos e do conhecimento, sofrerá drástico abalo na constituição e permanência de si.

Assim, é notável que *Mnemosyne* e *Krónos*, *Alethéia* e *Léthe* figurarão opositivamente, já que, respectivamente, como já observado, sendo a memória a ação responsável pelo conhecimento das coisas que são retidos na mente humana, expõe-se como fato fundamental para a promoção da sabedoria e da verdade; assim como, interpondo-se o tempo como fator responsável por suceder os acontecimentos, é igualmente processo a partir do qual os fatos, justamente por se encadearem cronologicamente, são deixados de lado e esquecidos na esteira da ação temporal.

Entretanto, o nosso esforço teórico se direciona para a conciliação, a qual não se sustenta sob um ato irracional, unindo *Alethéia* e *Léthe* sem justificativas plausíveis, já que são

pólos com energias essencialmente opostas. Na verdade, haverá um espaço no qual essas duas forças poderão exercer uma interação potencializadora. Segundo Marcel Detienne, em *Mestres da verdade na Grécia Arcaica* (2013): “Não há pois de um lado *Alétheia* e do outro *Léthe*, mas entre estes dois pólos se desenvolve uma zona intermediária onde *Alétheia* desliza para *Léthe* e reciprocamente.” (DETIENNE, 2013, p. 71). Somos, então, conduzidos ao entendimento de que há fluidez entre os referidos polos, sobretudo quando verificamos que, aquele que pode enganar é somente o que é detentor da verdade, como se expõe evidente na *Teogonia*, de Hesíodo, quando as *Musas* (*Μοῦσαι*) declaram o fato de que sabem diferir a verdade do engano (*Apathe* – *Ἀπάτη*), ao passo que sabem, proporcionalmente, “[...] dizer muitas coisas enganosas” (HESÍODO, 1995, p. 88), o que revela o princípio da *Apathe*: sabe potencializar o engano aquele que, justamente porque sabe diferir *Apathe* de *Alétheia*, domina a verdade do que diz. Por isso, aquelas que são as detentoras da verdade poética – as *Musas* – são as que também dizem o que é enganoso. Parte daí, também, um segundo princípio que é oriundo da *Alétheia* e de seu domínio: se, por um lado, aquele que é mestre da verdade é também quem é mestre do engano, somos conduzidos ao entendimento de que verdade e engano, *Alétheia* e *Apathe* são dois lados de uma mesma moeda, expondo a cumplicidade existente entre tais conceitos. Os elementos: *Alétheia* e *Léthe/Apathe* funcionam, então, como os pilares da *mímesis*. E, aqui, se desvela, onde a fluidez dos pólos ocorre: corroborando a visão de Costa Lima (2003), verificaremos que a *mímesis* se interpõe como um espaço contraditório por natureza, em que tais elementos se chocam em favor da gênese ficcional.

No entanto, antes de assumirmos tais conclusões, faz-se necessário escavarmos o desenvolvimento teórico do termo, o qual funcionará como o guia que rumará a esse novo olhar sobre a *mímesis*. Percebamos, por enquanto, a essencialidade do pensamento greco-arcaico em sua manifestação mitológica, o que aponta para o fato de que os mitos antigos, para além de uma manifestação ritualístico-religiosa, figuravam como complexos sistemas antropológico-sociais nos quais o imaginário de uma era não só se representava, mas também influenciava, metaforicamente, os indivíduos que dele bebiam. Em se tratando de *mímesis*, é evidente o modo como o funcionamento do panteão das deidades greco-arcaicas é capaz de abarcar e movimentar a gênese da própria ficção na história da literatura ocidental.

Se a mitologia greco-arcaica prenunciava uma abordagem conciliadora no que se refere às problemáticas encontradas no cerne da questão mimética, o desenvolvimento do ensino sistêmico grego não fará o mesmo.

Ao abordar a representatividade nas esferas do inteligível e do sensível, verificamos, conforme exposto no tópico anterior, que Platão reconhece aí a prioridade do inteligível sobre o sensível. Na mesma medida, a ação mimética sofre os drásticos abalos dessa visão imanentista na medida em que Platão atribui à questão estética, por meio da ação dos poetas em sua imaginativa cidade justa, um caráter reducionista baseado em posições marcadamente político-ideológicas.

Preocupando-se com a educação das elites, no livro X da *República* (1993), Platão observa que, se, por um lado, na educação ateniense tradicional, os alunos eram submetidos a dois tipos educacionais: a ginásticas (cuidado do corpo) e à música – constituída, também, pela declamação poética (cuidado da alma) –, o que gerava certa modelagem passiva do discente; por outro lado, tal educação – que molda a alma e o corpo do jovem aprendiz pelo direcionamento do educador – não pode estar isenta de modelos ou aberta a uma prática espontânea. Na verdade, o controle do que é transmitido se estabelece como o critério para a boa educação, de forma que o controle do imaginário da juventude se submete a essencial problemática do modelo a ser seguido e de sua transmissão pela imitação do que é modelar. As raízes da visão antiga acerca da representação estão postas: o que se interpõe como determinante é o objeto paradigmático, o qual, nesse sentido, figura como a força motriz da ação representacional, ou seja: é do objeto modelar que brota o impulso mimético. Isso para que não ocorra “[...] a destruição da inteligência dos ouvintes, de todos quantos não tiverem como antídoto o conhecimento da sua verdadeira natureza” (PLATÃO, 1993, p. 595), já que um discurso não pautado em tais critérios (*mythos*) tenderia a corromper os aprendizes e os afastarem da verdade e, conseqüentemente, do inteligível.

Baseando-se na primazia do modelo é que nos livros III e IV, Platão (1993) trata dos critérios que devem ser seguidos para a transmissão de uma história. Para tanto, estabelece a imagem mimética como elemento no qual há uma falta essencial do ser: como verificado anteriormente, se a imagem mimética é cópia da Ideia inteligível, configura-se em *phantasmata*, esvaziado de essência. Simultaneamente, se está esvaziada do Ser, a imagem mimética é igualmente potencial, pois nela se projeta a capacidade do engano, o que se torn perigo em

produzir um cisma na moralidade do ensino ideal. Por isso é que o poeta figura como um imitador e falseador por excelência, o qual, justamente porque atua no âmbito das aparências, não lida com a realidade em si: “Sócrates – Pois bem, leva isto em consideração: o criador de imagens, o imitador, não entende nada da realidade, só conhece a aparência./Glauco – Certo” (PLATÃO, 2003, p. 329).

Vejamos, ainda, que apesar de segregar a *mímesis* categoricamente, em *O sofista* (2003), o filósofo tende a abrir espaço para uma imagem mimética que, nesse caso, estaria, apesar de sua superficialidade em relação ao ser, mais próxima de sua imitação. Assim, se a *mímesis* enquanto *phantasmata* está condenada, por outro lado, a *mímesis* como *eikon* se evidencia em medida proporcional ao dogmatismo platônico, já que se configura em uma imitação sem brechas para a ruptura do engano. Mais ainda: a *mímesis eikon* é onde a *Aletheia* se processa de forma evidente e pode ser visualizada como o elemento imitativo por excelência. O que não ocorre com a *mímesis phantasmata*, posto que em seu núcleo encontra-se a força motriz da *Apathe*, de modo que, nesse caso, a potencialidade do engano, não só faz ultrapassar os limites do modelo, mas abre possibilidade para que um processamento em simulacro aconteça: em outras palavras, há a interposição de um espaço criativo e espontâneo, desatrelado da mera imitação, o qual tende a promover o intercâmbio entre as diversas facetas da *mímesis phantasmata*. Assim é que Giovanni Reale, em *História da filosofia grega e romana* (2007), observa que: “Em suma, Platão não negou o poder da arte, mas *negou que a arte devesse valer unicamente por si mesma*: ou a arte serve ao verdadeiro ou serve ao falso e *tertium non datur*” (REALE, 2007, p. 174 - grifos do autor). Em Platão, a arte não somente se instrumentaliza, mas também não pode existir por si. Se a arte não figura como serva da *Alétheia*, não pode levar crédito, uma vez que a sua existência autônoma é sinal de *Apathe*, pois escancara portas para o possível. Platão, desse modo, suprime as brechas da criatividade artística, instrumentalizando-a e escravizando-a em favor da ideologia dogmática da verdade.

Observemos, ainda, que a concepção renegada por Platão é aquela que mais se aproxima da concepção mitológica de *mímesis*, já que, justamente porque abre espaço para a potencialização do aspecto criativo do falso perante suas diversas e infinitas possibilidades, se atrela a voz de *Mnemosyne*, em que os contrários interagem entre si em favor da manifestação da voz inspiradora dessa deusa.

Diante disso, fica claro que, em Platão, assim como em relação à representatividade das coisas em si, existem dois tipos de *mímesis*, as quais são segregadas mediante o seu potencial de engano e distanciamento do modelo. Nesse ponto, é evidente que a concepção mimética platônica está fortemente atrelada ao conceito de *Alétheia*, de forma que tudo que o extrapola, está interposto na condenação do grande júri dessa filosofia. Portanto, em Platão, a *mímesis* se apresenta reduzida. E quando busca sua expansão criativa pela *Apathe*, é condenada dogmaticamente pela inteligibilidade das Ideias.

Expondo-se como significativo avanço, Aristóteles propõe-se, em sua *Poética* (2000), sobretudo nos setores iniciais do texto, a discutir o objeto poético, partindo de sua concepção de *mímesis* e realidade.

Assim, se, por um lado, Platão enxerga na *mímesis phantasmata* a imitação defeituosa das aparências, por seu turno, Aristóteles (2000) apresenta um avanço em tal concepção, expondo uma *mímesis* em que a recriação é vista como aspecto positivo, inerente à natureza mimética:

Segundo o que foi dito se apreende que o poeta conta, em sua obra, não o que aconteceu e sim as coisas quais poderiam vir a acontecer, e que sejam possíveis tanto na perspectiva de verossimilhança como da necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem por escrever em verso ou prosa; casos as obras de Homero fossem postas em metros, não deixaria de ser história; a diferença é que um relata os acontecimentos que de fato sucederam, enquanto o outro fala das coisas que poderiam suceder. E é por esse motivo que a poesia épica contém mais filosofia e circunspeção do que a história; a primeira trata das coisas universais, enquanto a segunda cuida do particular. Entendo que tratar das coisas universais significa atribuir a alguém idéias e atos que, por necessidade ou verossimilhança, a natureza desse alguém exige; a poesia, desse modo, visa ao universal, mesmo quando dá nome a suas personagens. Quanto a relatar o particular, ao contrário, é aquilo que Alcebíades fez, ou aquilo que fizeram a ele” (ARISTÓTELES, 2000, p.47).

Sob esse ângulo, a *mímesis* extrapola o âmbito reduzido da reprodutibilidade imitativa. Tal conceito, agora, figura na área das possibilidades e, somos levados a constatar uma perspectiva situada no âmbito da *Apathe*, o que evidencia um conceito mimético em aberto, que se foca na potencialidade da imitação, a qual, justamente porque não se restringe a imitação de um modelo dado, se abre potencialmente para a projeção de uma criatividade focada no *devir* das possibilidades. Nesse ponto, percebemos que a *mímesis* aristotélica diz mais respeito a

Apathe do que a *Aletheia*, o que projeta uma importante e radical oposição à perspectiva mimética platônica.

Nesse caso, o objeto modelo perde centralidade em favor dos efeitos possíveis provocados pela arte mimética. Na perspectiva aristotélica acerca da representatividade imitativa poética, evidencia-se o fato de que na medida em que o poeta imita as ações do real, o que se coloca em jogo são as relações de causa e efeito advindas da ação em si, expondo os processos inerentes às motivações e efeitos das ações dos personagens. Por essa via, a representação poética não põe em relevo os fatos reais em si, mas, na verdade, as estruturas de acontecimentos das ações inerentes ao comportamento humano. Acerca dessa perspectiva, afirma Luisa Severo Buarque de Holanda, em seu estudo “Sobre a mimesis em Aristóteles” (2006):

Ao imitar ações, o poeta revela as ligações de causa e efeito entre elas, botando em relevo os motivos que levam a determinadas formas de agir das personagens. Precisa, portanto, imitar a estrutura de acontecimento dos fatos reais, mais do que fatos reais em si mesmos. (HOLANDA, 2006, p. 4)

E justamente porque imita a estrutura de funcionamento dos acontecimentos da realidade é que o poeta possui, em sua ação imitativa, a potencialidade de recriar ações, o que nos leva, mais uma vez, a uma concepção de *mimesis* desatrelada do maniqueísmo platônico e voltada para a potencialidade criativa da representação poética. Assim, se a *mimesis* não somente se limita a reproduzir, acaba por se interpor como ação que produz efeitos, os quais figuram em duas ordens:

(i) Efeito catártico: atua sobre as emoções do espectador, possibilitando afecções que potencializam uma ordem diversa de sentimentos e geram como que uma purificação emocional e, por conseguinte, moral daquele que é afetado.

(ii) Efeito de reconhecimento: efetiva-se em uma ação direcionada a faculdade cognitiva do espectador, a qual, pelas vias do reconhecimento da semelhança existente entre as ações representadas e as ações reais, o espectador empreende certo tipo de raciocínio que o conduz ao aprendizado ético.

Assim sendo, se faz notável o fato de que Aristóteles (2000) privilegia o discurso poético em relação ao discurso histórico, na medida em que a questão da verossimilhança

apresenta-se como um ponto fulcral na *mímesis* aristotélica, justamente pelo seu estatuto que percebemos a potencialidade da arte poética pelas vias do seu caráter mimético.

Segundo Aristóteles (2013), pensando-se em verossimilhança, diferentemente da filosofia e das ciências em geral, às quais subjaz uma verdade pré-estabelecida em que apenas se coincide o objeto estudado em relação ao estatuto de suas verdades, a poesia, por si, apresenta uma verdade alterada na medida em que se baseia no âmbito do possível. Por isso é que a sua verdade não necessita de coincidir com os fatos da realidade. Em outras palavras: a imitação representativa não necessita de associação ao modelo – o que acaba por reformular a *eikon* platônica –, de modo que ela alcançará o patamar de uma verdade autônoma e desatrelada da realidade em si. Nessa acepção, o verdadeiro da poesia reside no verossímil, promovendo uma revolução no limiar existente entre realidade e ficção em se tratando da ciência poética: percebemos que, para além da realidade empírica, é possível entrever outra ordem do real que, independentemente dos acontecimentos empíricos, apresenta estrutura própria, inerente ao setor poético, a partir da qual o sistema constitutivo de comportamentos humanos funciona de forma coesa, produzindo seus efeitos estético-morais. Mais ainda: o estabelecimento da verossimilhança apresenta-se naturalmente ao espaço poético, já que “se os casos são mais de um e muitas vezes em um dado modo, este é mais verossímil [...]” (ARISTÓTELES, 2001, p. 140), o que evidencia a frequência como fator decisivo para que determinado segmento verossímil se estabeleça como tal em uma poética.

Notamos, assim, os avanços de Aristóteles em relação ao seu predecessor: a relação dependente entre modelo e cópia é superada em favor de uma representação literária que, não se limitando à mera imitação, potencializa-se no possível de sua realidade (verossimilhança). Para além de tal avanço, o filósofo grego é, ainda, responsável por estabelecer um instigante caminho rumo à autonomia do poético, o qual, nessa perspectiva, é não somente visualizado em grau de superioridade em relação a outros discursos, porém, ainda mais, é analisado por si em sua estrutura, a ponto de alcançar um grande passo na ciência poética: a realidade do objeto poético é diversa, apartada da própria realidade em si. Justamente por figurar no espaço das possibilidades, apresenta-se estruturada em um sistema verossímil que funciona de acordo com a criatividade aberta do objeto literário.

Erich Auerbach, a partir da obra *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (2015), empreende um considerável salto em relação aos estudos miméticos de até

então – os quais tendiam a reproduzir os apontamentos aristotélicos *ipsis literi*. Nesse caso, Auerbach não somente reformula o conceito de *mimesis*, mas, a partir dele, reestrutura o ato da crítica literária em si.

A partir de uma reflexão acerca da história e de sua relação com a literatura, Auerbach (2015) se posiciona radicalmente contra as concepções esquemáticas e definitivas acerca da história, enveredando, assim, por uma perspectiva na qual acessa o passado de forma flexível, salientando, sobretudo, as lacunas das histórias oficiais, de modo que a própria literatura funciona como esse meio a partir do qual os vazios e as problemáticas da história poderão ser refletidos. Por essa via, a materialidade do texto literário adquire papel fundamental, já que é o espaço concreto no qual a arte se articula à história. A tal ponto o autor se agarra a esse projeto, que todo o seu livro se estrutura funcionando como um efetivo exemplo de seu projeto:

Cada capítulo trata de uma época; por vezes uma época relativamente curta, meio século, por vezes, também, uma época mais longa. Em meio a isso há frequentemente lacunas, isto é, épocas que não receberam nenhum tratamento, como é o caso da Antiguidade, que só me serviu de introdução, e dos primórdios da Idade Média, da qual demasiado pouco se conserva. Mais tarde também poderiam ter sido introduzidos capítulos sobre textos ingleses, alemães, espanhóis; teria tratado com prazer mais longamente do *siglo de oro*, e com muito prazer teria acrescentado um capítulo sobre Realismo alemão do século XX. (AUERBACH, 2015, p. 502)

Assim, a realidade inerente à determinada produção literária só pode ser acessada se levarmos em conta o seu fator histórico, já que – como constata o autor em *A novela no início do Renascimento* – “[...] de cada obra de arte podemos dizer que é determinada essencialmente por três fatores: a época de sua origem, o lugar, a singularidade de seu criador.” (AUERBACH, 2013, p. 17), expondo o modo como a realidade social introjeta-se na realidade inerente de cada obra, apesar de não determinar sua autonomia. Por outro lado, o ponto de partida da captação da realidade literária de determinada produção funciona a partir do que Auerbach (2015) nomeia de *Ansatz* (em tradução livre: abordagem), o qual pode ser entrevisto como um ponto a partir do qual se irradia uma força própria em que se percebe uma abertura para a totalidade que guia o procedimento analítico do crítico literário. Por essa via, na concretude de um trecho textual determinado, o crítico pode encontrar como que uma alavanca que impulsiona todo o teor analítico da obra, ao mesmo tempo que funciona como ponto analítico que comporta a tônica do universo semântico da produção literária analisada. E, ao passo que revela a realidade

inerente da obra, a *Ansarz* lança luz sobre a realidade empírica na qual a produção artística se insere, interpondo-se como ponto de encontro entre esses dois tipos de realidade.

Paralelamente, sobrepõe-se, na explanação auerbachiana, o conceito de “realismo sério”. Nesse caso, realismo não diz respeito a uma estética literária específica, como comumente somos levados a pensar, mas sim ao modo como a realidade empírica se expõe no texto literário, o que segue o mesmo procedimento pensado na relação existente entre história e literatura: “[...] a época de sua origem, o lugar, a singularidade de seu criador.” (AUERBACH, 2013, p. 17). Justamente por entrever o peso do “local” na articulação da realidade no texto literário é que Auerbach (2015) entende que existem diversos tipos de realismo que variam de acordo com os aspectos locais no qual a produção literária de uma determinada época se insere.

O autor figura como outro elemento essencial para o estabelecimento do real na obra literária, o qual apresenta um peso distinto na estrutura literária na medida em que, a partir da configuração de seu imaginário, possibilita, ainda, sub-variações dentro das produções literárias de um mesmo local e época. Tais constatações possibilitam, ao conceito de “realismo sério”, um processamento aberto e multivariado, já que a representação da realidade, nesse caso, não se limita à exposição de informações socio-históricas em relação a uma sociedade em específico no texto literário, mas projeta-se como uma representação flexível que tende a variar, em âmbito geral, de acordo com as especificidades socio-culturais das localidades de produção, bem como, em sentido específico, de acordo com as estruturas psicológicas e estéticas de cada autor. Em “O método *Mimesis*: as contribuições de Erich Auerbach para a crítica literária” (2019), Beatriz Malcher observa:

Entender o “realismo” pensado por Auerbach não é entender apenas a noção de exposição da realidade no texto literário e a multiplicidade dessa ideia. Podemos dizer que cada realismo é um realismo, mas um *teor realista* é próprio a todos eles, e foi esse movimento que Auerbach procurou identificar, especialmente em *Mimesis*. O sentido desse teor realista nada tem a ver com o caráter documental da obra. Pelo contrário, o filólogo observou inúmeras vezes como a “documentalidade” pode se relacionar de modo minguento com o mundo que tenciona documentar. (MALCHER, 2019, p. 12)

Nessa perspectiva, se a representação da realidade não significa documentação, por outro lado, ela se expressa pelo processo pelo qual a forma textual articula realidade empírica a realidade ficcional. A representação do real, assim, evidencia-se tributária de outras duas modalidades representativas:

(i) Níveis de representação literária (ou separação estilística): se, por um lado, na arte clássica, os níveis de representação literária se ligavam as separações representacionais existentes nos tipos de ações manifestadas nas produções artísticas, em que o nível estético mais elevado se ligava à representação dos feitos heróicos nas tragédias e, os níveis estéticos medianos e baixos atrelavam-se à exposição de ações de homens comuns ou, ainda, de ações provocativas de efeitos cômicos; por outro lado, notamos que Auerbach (2015) entenderá que tais “separações estilísticas” limitavam radicalmente a representação do realismo na produção literária, de modo que, quanto mais a estrutura estética tende a aliar-se de forma variada às ações representadas, um maior estilhamento dos níveis de representação literária ocorrerá, promovendo um realismo livre e efetivo.

(ii) Teor problemático: Seguindo sua visão de história aberta, Auerbach (2015) ressalta que o “realismo sério” tende a se mostrar mais efetivo na medida em que se apresenta problemático. Se um texto limita-se a expor apaticamente dados da realidade, evidencia-se como ponto de mera fruição do real. Inversamente, o “realismo sério” atua no ponto em que a realidade representada é não somente exposta, mas, sobretudo, problematizada em suas lacunas e inércias, de modo que, articulando representação temática e estrutura estética, a realidade é interpelada em favor de reflexões altamente críticas e problemáticas.

Percebamos que, até o momento, nenhum conceito de *mimesis* foi delimitado. Isso ocorre pelo fato de que em Auerbach (2015), tal fator não ocorre, já que esse é um autor tributário de suas próprias ideias, o qual une teoria à prática crítico-literária. Na verdade, o que ocorre em *Mimesis* é o inverso da teorização: o filólogo não está preocupado em revolucionar teoricamente o conceito de *mimesis*, mas sim em experienciá-lo tal como ele se processa na concretude do texto literário. Sua rejeição de sistematizações históricas se estende e ele passa a rejeitar a teoria da literatura fechada em si. Por isso é que lidamos com um desenvolvimento de crítica literária altamente assistemática, em que a *mimesis* não é dissecada para constatações teóricas, mas sim materializada na textualidade da literatura. Em outras palavras, Auerbach (2015) processa a *mimesis* no denso terreno da literatura, não só simplificando-a na materialidade do texto, mas demonstrando criticamente que a representação da realidade na literatura funciona de uma forma aberta, em que, não se restringindo à mera documentação ou a um simples e hierarquizado processo estético, expõe-se como elemento fundamental da construção literária. Assim, a realidade é problematicamente interpelada e interpretada em suas

lacunas e se percebe o articulado e complexo processo em que história e literatura se chocam em um procedimento sempre renovado, flexível e aberto.

Em *Mímesis e modernidade: formas das sombras* (2003), Luiz Costa Lima se propõe a uma releitura do conceito de *mímesis*, o qual é realizado exaustivamente pelo autor, trilhando um caminho crítico desde a antiguidade grega até as teorizações contemporâneas. Entendemos que o mesmo alinhamento histórico não necessita de reprodução teórica em nosso estudo tendo em vista que já realizamos tal ação de forma pontual e objetiva anteriormente. O que nos importa aqui é o modo como Costa Lima reelabora a *mímesis*, apropriando-se de uma perspectiva teorizada e inovadora.

Para Costa Lima (2003), desde a Grécia antiga, a partir, sobretudo, dos postulados platônicos acerca da *mímesis* enquanto *eikon*, bem como da negatividade da *mímesis phantasmata*, formulou-se no imaginário ocidental, dos transpositores românicos às atualizações neoclassicistas renascentistas, um ideal que equivalia *mímesis* à transposição copiadora: “Quando os romanos passaram a entendê-la [a *mímesis*] como imitação dos antigos, mostravam que já não a compreendiam. Mantendo esta postulação, os renascentistas ajudaram a seu posterior descrédito” (LIMA, 2003, p. 27). Um padrão prevalece no imaginário ocidental, e a *mímesis* deixa de ser visualizada no seu mais rico aspecto em favor de uma perspectiva fechada e limitante.

Em Auerbach (2015), Costa Lima vê certa “simplificação” da complexidade teórica do conceito mimético, já que:

Mal terminada a guerra, em 1946 é publicada *Mímesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, sua obra mais famosa. Em centenas de páginas, que cobrem desde Homero até *To The Lighthouse*, estende-se a reflexão sobre a representação da realidade no Ocidente. E, contudo, nenhuma palavra sobre o próprio conceito. (LIMA, 2003, p. 26)

Para Costa Lima (2003), a negação da sistematização teórica por parte do filólogo alemão provavelmente decorreu de motivações políticas. Nesse caso, de uma postura política de negação ao dogmatismo e a rigidez autoritária – a qual se estendeu para sua prática teórica – instaladas em seu país natal pelas movimentações nazistas, o que projetou um posicionamento político e teórico favorável à sensibilidade para o particular e a liberdade criativa assistemática.

No entanto, Costa Lima (2003) entrevê um problema ainda maior do que a assistematização do conceito: para o autor, a partir da modernidade, instalou-se a chamada “crise da representação”, em que o modo de produção capitalista estabeleceu certo limite na socialização das representações na medida em que os imaginários e a própria sociedade em si ingressaram em um sistema utilitarista de processamento automático das ações humanas. Assim, o poético tendeu “[...] ao hermetismo e/ou ao texto deixado em estado de esboço para a “suplementação” pelo leitor.” (LIMA, 2003, p. 231), o que limitou a efetivação da representação da realidade na literatura em favor de uma socialização esboçada e falha das representações do autor e do leitor. Com isso, não somente a prática da representação literária adentrou em crise, mas também a teorização dessa ação, de modo que falar teoricamente em *mimesis* tornou-se uma empreitada altamente complexa, pois abarcava planos transliterários. Mallarmé e Joyce, por sua vez, carregados de sua impossibilidade de comunicação, interpõe-se como metáforas concretas da crise da representação.

Adentrando ainda mais no problema, verificamos que a *mimesis clássica*, concebida na sua essencial representação aberta da realidade, e dissociada pelo sistema capitalista dominante, cede vez a outro tipo de *mimesis*, nesse caso, a de *produção* (LIMA, 2003). Enquanto, por um lado, a *mimesis clássica* baseava-se em uma pré-constituição do *Ser* (aqui concebido por Costa Lima (2003) como “maneira como a qual a sociedade concebe a realidade” (LIMA, 2003, p. 181)), ou seja: em um quadro sistemático de referências prévias da realidade empírica, a partir da qual o texto literário, analogicamente, interpõe a sua realidade interna, provocando um constante diálogo entre os dois tipos de realidade. Por outro lado, a *mimesis de produção*, dissolvendo o sistema pré-constituído da realidade empírica, encabeçaria um fazer literário que inverteria o processo na gênese de uma realidade estético-literária constituída em si mesma. Dessa forma:

O *Ser* já não é o seu lastro prévio, mas o que advém, o seu ponto de chegada. E, se identificarmos o *Ser* com o real, diremos que o próprio da *mimesis* da produção é provocar o alargamento do real a partir mesmo de seu *déficit* anterior. [...] A *mimesis* de produção consiste em fazer o apenas possível transitar para o real; ou melhor, o que seria tomado como limite entre o possível e o impossível – como a impressão despertada pelo jogo de luzes e sombras – como um possível atualizado. (LIMA, 2003, p. 181)

A *mimesis da produção* transcende a *mimesis* representativa e sua abertura para a representação de ações possíveis, aristotelicamente falando. Negando a pré-constituição da realidade como fator de impulso para o agir mimético, essa nova modalidade de *mimesis* opera

pelas vias de uma produtividade que, em primeiro lugar, nega e dissolve o real (*Ser*) pré-estabelecido como ponto de partida, para, em sua autonomia criativa, germinar o real em si mesma e, assim, simultaneamente ao que se processa, criar o seu próprio *Ser*. Assim, não projeta possibilidades a partir do *Ser*, ela mesma é o *Ser* que expande a gênese do real para o ato mimético: o possível e a criatividade são o real em si. E se o campo de referências está anulado, a *mímesis* somente se torna tal quando concretiza o seu impulso produtivo “[...] pela participação ativa do receptor” (LIMA, 2003, p. 181).

A missão escritora de JP figura como fator de materialização da *mímesis de produção*. Após receber a missão de seguir os passos de Velho Canastrão, registrando todos os seus movimentos em um passeio realizado com a finalidade de empreender algumas compras: “[...] o Dr. PhD me houvesse recomendado uma narração objetiva e não impressões subjetivas” (SANT’ANNA, 1977, p. 52), verificamos que JP imprime um alto teor de subjetividade em sua narrativa, tanto no que se refere ao nível textual da narrativa – a partir do emprego excessivo do pronome pessoal “eu”, como por meio de reflexões portadoras de grande carga subjetiva, as quais partem menos dos dados factuais do que da autonomia narrativa de JP: “O Dr. PhD me recomendara uma narração objetiva dos acontecimentos e eu não podia apelar para a intuição. Mas minha intuição me dizia que o Velho Canastrão estava sarrando a mulher preta.” (SANT’ANNA, 1977, p. 53), manifestando-se, ainda, julgamentos morais explícitos: “Velho Canastrão é um desses velhos que pensam poder aproveitar-se das mulheres de nível social inferior ao seu” (SANT’ANNA, 1977, p. 53).

É evidente o modo como a problemática da representação da realidade se torna algo marcante nesse ponto da narrativa. Se, por um lado, a JP é incumbida a missão de representar, em sua narrativa, os dados reais aos quais tem acesso, por outro lado, verificamos que o personagem-autor extrapola o nível da representação *ipsis literi*, ou seja: da *mímesis eikon*, bem como, até mesmo, da *mímesis aristotélica*, já que as reflexões narrativas não partem de dados concretos para projetarem o possível. Assim, percebemos que a realidade da narrativa de JP nem sequer parte da realidade observada: projeta-se como representação que gera a sua própria realidade e, por essa via, se alinha a *mímesis de produção*.

Paralelamente, é evidente que a realidade em si na perspectiva de JP está anulada, já que

O simples fato de alguém tornar-se um ficcionista é porque já aceita uma realidade imaginária tão objetiva quanto a chamada *realidade real*. As duas realidades se inter-relacionam de tal modo e o tempo todo que são indivisíveis, não possuindo entre si qualquer hierarquia de valor. E, portanto, quem parte do princípio de que está sempre mentindo já se encontra bem mais próximo da verdade, tomando-se aqui a palavra ‘verdade’ no sentido de uma mentira assumida integralmente enquanto tal. (SANT’ANNA, 1977, p. 66)

Dessa forma, se os limites entre realidade e ficção já não existem e se, mais ainda, a realidade empírica tende a se confundir com realidade ficcional, verificamos aí a produtividade da *mímesis*: a narrativa de JP é, senão, metáfora de uma *mimesis produtiva* na medida em que, anulada a veracidade dos fatos observados, pois eles estão camuflados e dissolvidos pela perspectiva autoral, interpõe-se uma representação de realidade que expande a sua criatividade interna, gerando, para si, sub-realidades que são frutos da expansão criativa e produtiva da realidade germinada pela autonomia da perspectiva autoral no desenvolvimento narrativo. Ao mesmo tempo, essa realidade produtiva só se concretiza quando, após escrita a narrativa, todo o grupo performático se reúne para avaliá-la, expondo assim um procedimento receptivo no qual o leitor é não somente receptor passivo, mas validador daquela realidade produzida pela autonomia mimética da narrativa.

Costa Lima (2003) constata que, contemporaneamente, a *mímesis* pode ser visualizada sob o seu duplo aspecto: representativo e criativo, tendo em vista que a *mímesis*, em si, não se apresenta como ação unificada e excludente, em que funcionamentos unilaterais atuam. Na perspectiva do autor: “Como decisão, *mímesis* é escolha de permanência; como decisão efetuada sobre uma matéria cambiante, é uma permanência sempre mutante. O ato da *mímesis*, em suma, suporia uma constância e uma mudança.” (LIMA, 2003, p. 27 - grifos do autor). A *mímesis* interpõe-se como um complexo e significativo monumento da cultura humana: para além de representação artística, nela confluem os caminhos da própria humanidade, que conduzem os seres humanos ora aos sólidos terrenos do passado, ora a espaços movediços. Nesse caso, se no desenvolvimento clássico do *Ser*, a *mímesis* se interpunha como representação solidificada no real de sociedades em que a subjetividade se apresentava coerentemente; a partir da modernidade e do advento de sistemas econômicos e ideológicos instrumentalizantes, a *mímesis* passa a não somente negar os pilares sólidos do *Ser* pré-estabelecido, mas a engendrar a produção do real em si, ampliando a sua ação para um funcionamento criativo, concretizado na intercalação entre criador e receptor. Por isso, a *mímesis* é essa ação que abarca a representatividade permanente do *Ser* ao passo que se abre para o *dever* da produtividade

criativa. Paralelamente, na perspectiva de Costa Lima (2003), materializa-se a voz de *Mnemosyne*, em que os contrários (*Alétheia* e *Apathe*), não somente se engendram, mas se expõem como processos que, na sua intercalação, projetam a base mimética em si. Se “Como decisão, *mímesis* é escolha de permanência;”, o é na encarnação da perpetuação mnemônica da ação de *Mnemosyne*; e se “como decisão efetuada sobre uma matéria cambiante, é uma permanência sempre mutante”, também o faz pela constante mudança/novidade promovida pela ação anulatória de esquecimento do *Krónos*. *Mnemosyne* e *Krónos* finalmente se chocam, não para combaterem a ação um do outro, como outrora no espaço mitológico-arcaico, mas para conglutinarem-se em favor de algo maior: a representação na história humana.

A análise de Costa Lima (2003) figura como crucial para os estudos de teoria literária da atualidade: nele, visualizamos a coragem de um desbravador que, além de passar toda a história de um conceito sob o crivo fino na crítica literária, se propõe a desbravar sistematicamente um conceito altamente mutante, que acompanha a rapidez da fluidez social. Em Costa Lima entrevemos um atento contemporâneo, o qual olha para o Sol de seu tempo sem medo de queimar o seu olhar crítico.

2. 2. A teogonia da ficção: o simulacro ficcional e a multificção

2. 2. 1. Por uma história da ficcionalidade

“O Dr. Philip Harold Davis disse que nos comportássemos como os personagens. Que sentíssemos e fizéssemos exatamente o que eles deveriam sentir e fazer em determinadas situações.” (SANT’ANNA, 1977, p. 9). A colocação do personagem JP é marcante e desvela diante de nossos olhos o terreno movediço percorrido pelos personagens do texto de Sant’anna (s. d.) a partir do destino que assumem pela “atuação”. Agem e sentem como os personagens; mas onde poderemos encontrar o limiar que separa o ser do personagem? De que modo estabelecer o que é realidade na ficção e ficção na ficção?

Por isso, JP questiona: “E como libertarmo-nos totalmente do que somos? Alias, como saber com exatidão o que somos depois que tudo isso começou?” (SANT’ANNA, 1977, p. 9). A partir de tal afirmação, somos conduzidos ao limiar da verdade para, então, nos depararmos com a ambivalência da ficcionalidade e nos perguntarmos: qual o estatuto da ficcionalidade em

narrativas como a de *Simulacros* (1977)? Essas são as problemáticas que nos instigam ao nos depararmos com tal narrativa, o que nos leva a não só averiguarmos a construção teórica que gira em torno do termo ficcionalidade, mas a entendermos como esse conceito se processa na narrativa em questão.

No que se refere ao termo ficção, verificamos que, desde a Antiguidade Clássica, essa noção é não somente percebida nas produções artísticas, mas também discutida. Essa está presente na *Teogonia* (1995), de Hesíodo, em que tal autor trabalhará com as percepções de verdade e mentira a partir da ação inspiradora das musas:

Esta palavra primeiro disseram-me as Deusas
Musas olímpíades, virgens de Zeus porta-égide:
“Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,
sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos
e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações”.
(HESÍODO, 1995, p. 88 – grifo nosso)

Nas palavras das *Musas* evidencia-se o germe da ficcionalidade: ao declararem que sabem proclamar “mentiras¹¹” (*pseúdea*) semelhantes aos “fatos” (*Alethéa*), expõem a base geradora de toda ficção na medida em que não apenas inspiram relatos factuais, porém, para além da simples factualidade, processam uma inspiração que leva o autor a imitar. Por essa via, é importante percebermos que a *pseúdea* extrapola a factualidade e se transpõe para outro patamar: nesse caso, o autor, buscando assemelhar-se ao factual, parte de sua base para processar uma escrita como *pseúdea*. Ressaltando tais aspectos em sua escrita, Hesíodo destaca a importância de se perceber as fundamentais divergências existentes entre os gêneros da Retórica e os gêneros da Poética, posto que, enquanto na Retórica fica evidente a busca de uma factualidade fundamental, que tende a conduzir o discurso pelo viés da verdade, na Poética, o autor não está preocupado com a verdade intrínseca de seu discurso, senão com a capacidade criativa gerada pela *pseúda*.

Por outro lado, no contexto da Antiguidade Latina, verificaremos, junto a Cesare Segre (1989), que a palavra *fingere* projeta um leque de possibilidades semânticas que, nesse caso,

¹¹ Conforme empregada no texto de Hesíodo (1995), a palavra mentira não possui conotação negativa, ligando-se, sobretudo, à ideia de imitação.

não mais se restringem a dizer algo semelhante à verdade, conforme verificamos em Hesíodo (1993). Segre (1989) observa que o campo semântico de *fingire* se ligará a “inventar”, “imaginar” e até mesmo a “modelar com a fantasia”; no entanto, o mesmo termo latino se relaciona, ainda, à ideia de “falso” e “mentira” levando-se em consideração um teor moral. Por seu turno, o termo *fictio* se associa a um contexto retórico, evidenciando uma semanticidade atrelada à invenção linguística e literária.

Nesse ponto, uma evolução importante: se, de um lado, na Grécia Antiga, a noção de ficção por meio da *pseúdea* ligava-se diretamente ao conceito de verdade (*Alethéia*), na medida em que se nota a diferença existente entre mentira e facticidade, bem como a noção de *pseúdea*, tendo em vista uma mentira/imitação que necessita da base na *alethéa* para se desenvolver, uma vez que sua semanticidade está enraizada na perspectiva do “semelhante” à realidade; por outro lado, verificamos nos termos latinos *fingire* e *fictio* uma noção que se desprende semanticamente da ideia de verdade, uma vez que se encontra em evidência não mais uma semanticidade baseada na perspectiva de “semelhança”, mas sim associada à noção de “invenção”, a qual, não necessariamente, está associada à verdade, a ponto de recair em um contexto moral de falsidade.

Em contexto contemporâneo, Wolfgang Iser, em seu estudo “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional” (2002), aponta para a intrínseca relação existente entre a ficção e a realidade, ressaltando a importância de se considerar tais noções de forma integrada e não mais em sentido opositivo. Nessa medida, a essa relação, acrescenta um terceiro elemento: o imaginário, o qual se consolida como fator decorrente da reorganização do real no espaço ficcional.

Segundo o autor: “Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário” (ISER, 2002, 957). Por essa via, o imaginário se interpõe como efeito, em primeira instância, do intercâmbio empreendido entre ficção e real, e, em segundo lugar, como efeito da recepção empreendida a partir dos elementos do texto. Nessa acepção, o ficcional transcende a mera junção em relação aos elementos do real, configurando-se a partir do processo em que a realidade, reapropriada pela ficcionalidade, ganha novo estatuto na constituição textual.

Ao mesmo tempo percebemos, nessa tripartição, que cada elemento possui sua autonomia e significado, conforme verificamos no sistema classificacional de Iser (2003):

(i) Real: funciona como o campo de referência do fictício, interpondo-se como algo extratextual, ou seja, anterior ao próprio texto, de modo que nele se encontra uma rede de significados em que encontramos aspectos sociais e imagens do mundo que acabam por compor a produção ficcional.

(ii) Fictício: ato intencional, a partir do qual podemos verificar uma ação simulada em que se processa a repetição criativa de algo. Ao mesmo tempo, é no fictício que encontramos um ferrenho e aparente antagonismo, já que nele se concentra a semânticidade do não-real. Paralelamente, é aqui que se concentra os atos de fingir (seleção e combinação), que funcionarão como meios a partir dos quais, pelos seus atos em si, transgridem a separação entre texto e contexto, por meio de uma combinação que, a partir dos materiais referenciais e representativos selecionados, realiza a intercalação de espaços intratextuais.

(iii) Imaginário: conceito carregado de grande ambivalência, o qual, na perspectiva de Iser (2003), mesmo se manifestando como ponto teórico ainda em construção nos estudos do ficcional, é visualizado como consequência do choque entre real e fictício, exercendo, simultaneamente, aspecto de criatividade sobre a base referencial do real e a repetição simulatória do fictício.

Vejamos que essas três características, apesar de apresentarem um funcionamento notadamente autônomo e, no caso da relação entre real e fictício, com tendências antagônicas, são, ao mesmo tempo, pontos teóricos que somente por meio de um processamento conjunto, podem dar vez ao texto ficcional. Cada um ao seu modo exerce uma ação que, ao passo que é específica, necessita de outro componente para efetivar-se no espaço textual.

Reconhecendo a intrínseca relação existente entre ficção e realidade, Juan José Saer, em “O conceito de ficção” (2012), ressalta a necessidade de se entender a verdade fora do plano objetivo, assim como visualizar a ficção dissociada da subjetividade pura, o que reconfigura essa dicotomia e estabelece entre verdade e ficção não mais oposição, mas sim intercâmbio.

No que diz respeito especificamente à ficção, em Saer (2012), percebemos que, na ficção, realidade e imaginação se relacionam, de modo que a imaginação possibilita a expansão

da realidade inserida na ficção na medida em que estabelece um leque de possibilidades perante o recorte empírico de realidade que figura na ficção. Segundo o autor:

Mesmo aquelas ficções que incorporam o falso de um modo deliberado – fontes falsas, atribuições falsas, confusão de dados históricos com dados imaginários etc. – , o fazem não para confundir o leitor, mas para assinalar o caráter duplo da ficção que mistura, de uma forma inevitável, o empírico e o imaginário (SAER, 2012, p. 322)

Nesse ponto, reconhecemos a divergência existente entre Saer (2012) e Iser (2002) no que se refere à concepção de imaginário, uma vez que, enquanto Iser (2002), conforme exposto anteriormente, prioriza o aspecto de efeito na concretização do imaginário, visualizando-o como produto da configuração textual, Saer (2012) concebe o imaginário como elemento que compõe a constituição da ficcionalidade. Por essa via, mediante a relação do autor com o mundo, a ficcionalidade passa a ser constituída na medida em que o imaginário do autor se potencializa perante a concretização das possibilidades imaginativas no âmbito da ficcionalidade.

Tais reflexões a respeito da ficcionalidade nos levam a entendê-la a partir do prisma da ambivalência, na medida em que verificamos um conceito que carrega uma complexa configuração. Nessa perspectiva, verificamos que a ficcionalidade caracteriza-se como um mecanismo que abrange diferentes (e até mesmo diversos) componentes da construção textual, apresentando um mecanismo que, ao integrar ficção, realidade e imaginário, potencializa-os na geração da própria ficcionalidade.

2. 2. 2. Ficcionalidade simulatória: quando as ficções se chocam

Em *Simulacros* (1977), interpõe-se um minucioso diálogo com os padrões pré-estabelecidos da ficcionalidade, que, no contexto da obra, são interpelados intensamente. Essa ação, realizada em toda a extensão da narrativa, não somente estabelece diálogo com as estruturas ficcionais assim como as conhecemos, mas tende a desconstruí-las. Nesse sentido, sendo o núcleo narrativo da obra um procedimento performático guiado por um “mentor” altamente criativo – o personagem denominado de PhD –, verificamos que tal empreendimento em processo de *performance* é, senão, o responsável por estabelecer diálogo tão ferrenho com

o conceito de ficcionalidade. Conforme o próprio PhD estabelece diante dos outros personagens, tal *performance* pode ser percebida da seguinte forma:

“Somos uma pequena família”, ele diz. “Ou como um grupo de teatro. Portanto eu quero que vocês se comportem como os personagens. E não como as pessoas que eram anteriormente, certo? [...] Pois muitas vezes se misturam essas pessoas e os personagens, certo?” (SANT’ANNA, 1977, p. 10).

Nesse caso, a *pseúdea* e sua capacidade de imitação do real, a potencialidade inventiva de *fingere* e de *fictio*, bem como a tríade sustentadora da ficcionalidade baseada nos pontos ficção, realidade e imaginário são todos colocados em cheque em favor de uma perspectiva, na qual as linhas limítrofes entre realidade e ficção se esvaem.

Esse fator se torna ainda mais relevante na medida em que verificamos a potencialização do terceiro elemento de Iser (2002) e Saer (2012): o imaginário. Em *Simulacros* (1977), encontramos uma metaficção em que se decorrem níveis de ficção variados e simultâneos – como verificaremos adiante –, os quais são os responsáveis por gerar a ficcionalidade em simulacro. É necessário percebermos, ainda, que o processamento do imaginário na consolidação dos âmbitos de ficcionalidade dessa obra adquire aspecto fundamental.

Nessa perspectiva, notamos o fato de que, em uma primeira instância, está a atuar o processo imaginativo do autor empírico da obra, Sérgio Sant’anna, o qual não somente é o responsável por assinalar empiricamente tal narrativa, mas também é o sujeito a partir do qual se pincela todo o âmbito de ficcionalidade, potencializado e efetivado pelo imaginário desse mesmo sujeito. Em segunda instância, abarcado pelo imaginário do autor empírico, verificamos a ficcionalidade que se constrói a partir do imaginário do autor-personagem JP, o qual é o responsável por assinalar a obra em sentido literário, de modo que notamos um segundo âmbito de imaginário a estruturar a narrativa. Tal perspectiva é evidente na medida em que verificamos que a narrativa é acessada por meio das palavras de JP, o qual, ao narrar o empreendimento de PhD, estabelece a configuração da narrativa à qual o leitor tem acesso: “Quase de um só fôlego eu revi todas as minhas anotações, selecionei e reescrevi todas as nossas experiências na casa, até chegar a este ponto, onde me encontro agora, neste exato momento [...]” (SANT’ANNA, 1977, p. 229). Por fim, há uma terceira via de promoção da ficcionalidade que se empreende pelo imaginário do personagem PhD, o qual promove uma empreitada performática, em que narrativas secundárias são realizadas. A promoção da ficcionalidade por meio de tal

personagem se expõe evidente quando PhD, em determinado momento de contexto ritualístico-performativo, diz: “Façam de conta que sou Deus” (SANT’ANNA, 1977, p. 165), expondo, assim, a sua posição: atuando como sujeito-deus, reconhece a natureza de sua ação, uma vez que – portador de um imaginário que é potencializado na condução de seus personagens-atores em empreendimento performativo – acaba por criar, no “faça-se” de seu imaginário, uma nova realidade ficcional. Assim, a intercalação tripartida dos níveis ficcionais se faz presente, apontando para o fato de que tais ficções aglutinam-se sem cessar, como se metaforiza no sonho de Vedetinha, “Um homem que tinha o rosto e o corpo do Jovem Promissor, mas a sua alma, Dr. PhD.” (SANT’ANNA, 1977, p. 111).

Poderíamos visualizar tal encadeamento da seguinte forma, levando em consideração a construção das ficções da narrativa por meio dos imaginários dos sujeitos supracitados:

Sant’anna: ficção (i): {**JP:** ficção (ii): [**PhD:** ficção (iii)]}

A partir dessa constatação, notamos a potencialização do imaginário, o qual se expande a ponto de gerar um processamento triplo da ficcionalidade. O imaginário, por essa via, passar a funcionar não mais como efeito/consequência da construção ficcional, conforme concebe Iser (2002), ou ainda como elemento integrante da tríade ficcional, conforme apontado por Saer (2012), mas sim como mecanismo de promoção da própria ficcionalidade. Diferentemente do que apontam os referidos autores, em *Simulacros* (1977), observamos que os imaginários dos três sujeitos supracitados são, na verdade, a gênese da composição narrativa na medida em que são eles a promoverem a estrutura ficcional de seus empreendimentos literários/performativos – já que é a partir da potencialidade criativa de seus mecanismos imaginativos que tais narrativas se desvelam. Essa concepção acaba por reconfigurar a estrutura da própria ficcionalidade, uma vez que o imaginário, a partir dessa concepção, passa a ser fator primário e fundamental da ficcionalidade.

E, na medida em que, como veremos adiante, o limiar da realidade e ficção é dissolvido, tais ficções não somente se abrangem e se ordenam, porém, ainda mais: se chocam, agindo uma sobre a outra ao passo que, a todo momento, extrapolam o âmbito da “ordem” na qual inicialmente se encontravam, para então se intercalarem. Se Sant’anna é o responsável por assinalar empiricamente a obra – como é evidente na titulação da capa e nos dados catalográficos da obra –, tal percepção é colocada em cheque quando, na quinta página de

abertura de *Simulacros* (1977), percebemos uma dedicatória – “*Para Felipe*” (SANT’ANNA, 1977, p. 5 – grifo do(s) autor(es)) – que se refere não a uma pessoa pertencente ao círculo familiar ou social do qual Sant’anna faz parte, mas sim ao filho do personagem-autor JP; sujeito que, ao final da narrativa, descobrimos ser filho de PhD, eivando tal situação de um encadeamento que faz as três ficções desenvolvidas no decorrer da narrativa se chocarem. Simultaneamente, a mesma ambivalência surge na medida em que nos deparamos com o fato de que JP está, aparentemente, a “relatar” o procedimento performático motivado e conduzido por PhD, o que gera a dúvida de qual ficção se ordena como gênese. Todavia, como já constatamos anteriormente, apesar de a ficção de JP aparentar-se como “relato”, percebemos que é esse o meio de acesso do leitor à obra ao passo que o relato é, na verdade, a reorganização dos fatos empreendida pelo imaginário de JP, o que apesar de permitir o choque de tais ficções, garante a autonomia de cada uma delas. Por esse viés, é notável o fato de que, embora verifiquemos nas três ficções autonomia narrativa, elas acabam por agir uma sobre a outra sem cessar, expondo, apesar do esquema esclarecedor traçado acima, um encadeamento ficcional que não possui limites ou ordem, mas que se configura por um agir incessante.

Nessa perspectiva, a interposição dessas multificções acaba por gerar um efeito em simulacro que promove variados processos. Em primeira instância, é notável o modo como os personagens seguindo os conselhos de PhD – talvez até mesmo inconscientemente, como poderá ser percebido na citação exposta a seguir – tornam difusos os limites entre a encenação e a vida, expondo uma atuação que, intercalando realidade e ficção, torna a separação entre esses dois mecanismos ambivalente:

Aí eu percebi que Vedetinha não estava mais representando. Era tudo verdade. Talvez o tempo todo ela houvesse confundido realidade e fantasia naquele passeio. Ela agora fazia tudo o que o Dr. PhD mandara, mas sem representar. (SANT’ANNA, 1977, p. 24)

Em um projeto performático no qual o empreendimento consiste em encenar dentro de uma ficção, expõe-se o movimento de simulacro que se realiza. Assim como afirma Baudrillard (1991) a respeito do simulacro e de sua capacidade de, no contexto da própria realidade, a dissolver e a substituir, verificamos que o mesmo ocorre em *Simulacros* (1977): simula-se ficção no bojo da própria ficção; em outras palavras: os personagens ficcionalizam dentro de uma obra ficcional, o que nos leva a perceber: está a agir a simulação, o simulacro da ficção e não a ficção “original” em si.

Tal perspectiva é não somente inovadora, mas desvela novos caminhos na medida em que a realidade verossímil da obra/ficção “original” é colocada em cheque ao passo que não sabemos, como afirma JP, se os personagens estão encenando/produzindo ficção ou vivenciando a realidade em si da obra, o que, por conseguinte, romperá com os padrões ficcionais de até então. Nesse ponto, não mais percebemos uma encenação que promove a mera imitação do real por meio da *pseúdea*; não notamos, igualmente, uma produção de ficção que está desatrelada do real, como na *fingere* e na *fictio* latinas; ou ainda, os limites da tríade não estão mais bem-estabelecidos como em Iser (2002) e Saer (2012), uma vez que realidade e ficção não se encontram claramente delineados. Conforme JP constata, Vedetinha estava por “[...] confundir realidade e fantasia naquele passeio”, de forma que a realidade da obra é dissolvida no representar ficcional dos personagens, desvelando o processar do simulacro nessa produção de ficcionalidade na mesma medida em que o simulacro ficcional, em sua alta relatividade desconstrutiva, promove a substituição da ficcionalidade tradicional do livro por uma ficcionalidade em simulacro, na qual multificções estão a se chocarem continuamente.

Por conseguinte, a partir da dissolução do limite entre realidade e ficção e potencializado pelas múltiplas ficções geradas pelos imaginários dos sujeitos-autores, verificamos a interposição de uma ficcionalidade processada no âmago do simulacro, posto que tais níveis de ficção – conforme gerados pelo imaginário dos sujeitos-autores e perante a aniquilação da barreira existente entre realidade e ficção – estão agindo sobre si e a se chocarem e substituírem-se incessantemente, gerando a substituição de uma ficcionalidade original por uma ficcionalidade-simulacro atuante. Nessa medida, a ficcionalidade em simulacro está posta: desconstruídas as bases da ficcionalidade tradicional (real e ficção), interpõe-se, a partir da expansão dos imaginários dos autores/personagens, ficções que, ao se chocarem mutuamente, desvelam a interposição de uma nova ficcionalidade, nesse caso, potencializada pelo simulacro.

Simulacros (1977), em sua essência, é um livro de profunda ambivalência, a qual tende até mesmo a desconstruir o conceito tradicional de ficção. Assim, se, de um lado, verificamos perspectivas em que a ficcionalidade é concebida como imitação do real, como ação criativa desvinculada da realidade ou, ainda, como fator integrante de uma tríade sistemática, na qual os elementos variam de acordo com as perspectivas adotadas; de outro, é notável a interpelação realizada pela narrativa analisada neste estudo no que se refere ao conceito de ficcionalidade,

em que tal conceito é desconstruído em favor da promoção de uma ficcionalidade processada no bojo do simulacro.

Portanto, em *Simulacro* (1977), o conceito de imaginário é fundamental na medida em que funciona como ponto-chave na promoção de uma ficcionalidade inteiramente renovada, já que a expansão do imaginário dos sujeitos-autores (Sant'anna, JP e PhD) fomenta, por sua vez, a promoção de ficções que ocorrem em variados e simultâneos níveis do processamento da narrativa. Por consequência, essas ficcionalidades potencializadas pelos imaginários dos sujeitos-autores tendem a desconstruir os parâmetros tradicionais da ficção para desvelarem uma ficcionalidade na qual, em primeira instância, o limiar entre realidade e ficção está dissolvido e, em segundo lugar, uma ficção em simulacro está estabelecida na medida em que múltiplas ficções se intercalam e se substituem continuamente. Por essa via, diante do exposto, somos levados a nos perguntamos mais uma vez junto a JP: “[...] como saber com exatidão o que somos [ou, ainda, o que é *Simulacros*]?” (SANT’ANNA, 1977, p. 9).

Neste capítulo, a problemática da representação seja no âmbito do real em si – em se tratando do simulacro –, seja no setor ficcional – no que se refere à *mimesis*, desvela complexos processos no desenvolvimento da literatura ocidental. *Simulacros* (1977), por sua vez, além de se apropriar de tais conceitos, os potencializa em sua narrativa performática, interpondo, assim, uma configuração renovada da ficcionalidade, em que se percebe a ação de metaficções baseadas em um criativo processo de *devir*.

CONCLUSÃO

Dois foram os nossos enfoques ao longo deste estudo: sociedade e ficção, ligados pela perspectiva do simulacro, o qual transpassa igualmente esses dois pontos de abordagem. Ao mesmo tempo, esses dois tópicos foram problematizados a partir da perspectiva da representatividade na literatura, tendo como referência a narrativa *Simulacros* (1977). Sendo assim, a representatividade funcionou como ponto de articulação entre duas questões como paradigma problemático a partir do qual o texto literário pode ser focado e esmiuçado.

A representação é um instigante problema que assola desde sempre a literatura, expondo consideráveis e complexas reflexões. A questão da representação, assim, se expõe ainda mais problemática quando lidamos com sua interligação com o simulacro, o qual projeta-se como uma tônica que tende a (re)construir os parâmetros representacionais.

Nesse sentido, ao lidarmos com uma narrativa tal como *Simulacros* (1977), percebemos o modo como a construção estrutural e discursiva desse livro lida com as moções da representatividade na medida em que projeta o conceito de simulacro tanto na lida com o seu contexto social, como na interpelação de sua estrutura ficcional. Assim, uma narrativa altamente ambivalente é interposta, contestando e (re)criando os próprios meandros da literatura e o modo como essa área do conhecimento se apropria da representação.

Posto isso, vale ressaltar, em primeira instância, o modo como *Simulacros* (1977) relaciona-se ao seu contexto de produção. Se, por um lado, o pós-modernismo é encarnado e refletido de forma considerável no texto literário analisado neste estudo, sobretudo no que se refere às suas características de (des)(re)construção de estruturas pretéritas e dogmáticas, principalmente quando verificamos a desestabilização de valores cristãos ou ainda do próprio conceito de literatura, conforme se evidencia na ação dos personagens de Sant'Anna; por outro lado, o contexto-sócio histórico é interpelado de forma crítica na medida em que os pilares da Ditadura Militar Brasileira – a exemplo da figura da autoridade censuradora simbolizada em PhD – são reelaborados e carnavalizados em âmbito ficcional. Dessa forma, pelo viés da contradição, paródia e, sobretudo, carnavalização das estruturas restritivas e dogmáticas, *Simulacros* (1977) recria o seu contexto social de produção, interpondo um movimento de representação altamente crítico e desconstrutivo.

Sob o olhar da gênese da problemática da representação direcionada para o conceito de simulacro e, especificamente, para o de *mímesis*, verificamos um processo arqueológico denso e complexo na medida em que se faz tributário de variadas e flexíveis perspectivas, que, iniciando-se na antiguidade grega, insiste em permanecer sob a ótica da ambivalência. Sendo assim, tocar na representação empírica faz-nos acessar o início dos estudos sistemáticos a seu respeito, sobretudo quando visualizamos, em Platão (2003; 2006), uma perspectiva solidificada na rocha do maniqueísmo. Se o Inteligível prevalece sobre o Sensível, a lógica da representação pelo simulacro está julgada desde o princípio, alocando-a no campo escuro da “cópia”. Tal perspectiva é revista somente em Deleuze (1974; 1988; 1998), o qual, atentamente, nota a criatividade gerativa advinda do potencial de falsidade do simulacro. Assim, observa o fato de que o simulacro, longe de associar-se a mera simulação copiadora, diz respeito a um intenso processo de reconstrução do modelo em favor da potencialização do Outro/falso, o qual apresenta a (re)criação da realidade modelar em um processo de *devir* incessante. Na esteira de Deleuze, Baudrillard (1991) evidencia o caráter destrutivo do simulacro, que tende a desconstruir o modelo em favor de uma (re)ativação e (re)criação que gera novos e potentes significados.

Por sua vez, o conceito de *mímesis* se faz tributário das mesmas perspectivas greco-arcaicas, de forma que, se, de um lado, Platão (2003; 2006) ressalta o caráter de reprodutibilidade da *mímesis*, Aristóteles (2011) chama a atenção para o modo como a *mímesis* mergulha em processo no qual a representação abre espaço para a possibilidade criativa por meio da catarse. Entretanto, é somente a partir dos estudos de Auerbach (2013; 2015) – pelas vias de sua abordagem assistemática em que o conceito de *mímesis* é visualizado como um processo de representação que interpela e interpreta a realidade histórica na qual se insere –, assim como por meio das considerações críticas de Costa Lima (2003) – o qual entrevê uma *mímesis de produção* que tende a desconstruir o modelo empírico em favor de uma representação literária que funciona como a própria gênese e potencialidade criativa da ficção –, que a *mímesis* passa a ser acessada de forma potencial nos estudos de teoria literária. Nessa mesma perspectiva é que constatamos o processamento mimético de *Simulacros* (1977), o qual, ao desarticular, em seu enredo, o limiar entre realidade e ficção, projeta, a partir do imaginário dos seus sujeitos autores (Sant’anna, JP e PhD), variados níveis de ficcionalidade que tendem a se articular e influem uns sobre os outros. Assim, desconstrói uma possível gênese modelar da narrativa e, paralelamente, potencializa o seu teor multifuncional, expondo ficções que são

a sua gênese e o seu processo ficcional, o que projeta, para o leitor, um simulacro multifuncional em *devir* no transcorrer narrativo.

Ao fim e ao cabo, a questão central que se coloca diante de nós, teóricos, analistas, críticos, leitores, é: quais os efeitos da representatividade na literatura?

Ao iniciarmos este estudo, introdutoriamente, lançamos essa mesma questão no ar rarefeito da discussão literária que gira em torno da problemática da representação. Propomos, assim, a lidar, batalhar e, pretensiosamente, desvelar o mistério desse problema a partir das significativas reflexões geradas por *Simulacros* (1997). E após percorremos todo o emaranhado teórico que diz respeito à questão (pós-modernidade, relações sociais na literatura, simulacro, mimesis, ficcionalidade), bem como o inexplorado terreno da narrativa em questão neste trabalho, lançamos e replicamos, redundantemente, a interrogação direcionada ao problema levantado inicialmente: “A representação assassina a literatura? Ou ela é a sua fonte de vida?”.

Se a representação possui suas mãos sujas pelo sangue da literatura, o tem pela complexidade de sua natureza. Ela não somente replica o objeto copiado, muito menos apenas o transporta da realidade empírica para o ambiente ficcional. Na verdade, como visualizamos em Costa Lima, ao realizar esse processo de transposição, a representação gera o curto-circuito da realidade – tendo em vista que o objeto empírico não pode se duplicar na realidade sensível, nem de forma metassimulada –, o que gera a destruição da pulsão modelar que brota da realidade empírica como “fonte de inspiração” para a sua representação em âmbito literário, em favor da interposição da literatura como seu próprio ponto criativo, como a própria pulsão geradora de sua realidade interna.

É por isso que visualizamos, em *Simulacros* (1977), o criativo jogo das metaficções estabelecido por Sant’Anna: nessa narrativa, não existe ponto de gênese empírico-modelar que gere as narrativas em questão. Há, sobretudo, uma circularidade narrativa (potencializada pelo imaginário dos sujeitos autorais), que faz uma incidir sobre, e colidir com, a outra, estabelecendo uma representatividade que não é simulação, mas simulacro. Nessa perspectiva, não possuindo ponto gerativo, mas sendo ela própria a pulsão criadora do texto sant’anniano, a representação ou, ainda, o simulacro ficcional interpõe-se como o *Alfa* e o *Ómega* da narrativa estudada nesta pesquisa. Mais ainda, em *Simulacros* (1977), de Sérgio Sant’anna, a literatura se torna simulacro.

A imagem da representação está posta ao lado da *La Liberté guidant le peuple* (1830), de Eugène Delacroix: em umas de suas mãos, se encontra o armamento que assassinou a realidade modelar e todo o legado platônico; do outro lado, imponente, ergue-se a bandeira do simulacro, símbolo máximo da potencialidade criativa do falso e do ficcional; e, por detrás, é a literatura que se coloca sob a guia da liberdade representacional. Visualizando a potência dessa imagem, alcançamos a conclusão de que, de fato, todo o poder emana da literatura.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo?** e outros ensaios; Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALMEIDA, Samira Pinto. **A estética da cena na literatura de Sérgio Sant'Anna [manuscrito]:** considerações sobre *A tragédia brasileira*, *Um crime delicado* e *O livro de Praga*. Dissertação (mestrado). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. 159 f. 2015.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea:** uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Edipro, 2011.
- AUERBACH, Erich. **A novela no início do Renascimento – Itália e França**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- AUERBACH, Erich.. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARTHES. Roland. **Aula**. São Paulo: Editora Cultrix, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BEIGUI, Alex. Performances da escrita. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 21 n. 1, p. 27-36, jan./abr. 2011. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1564/1661>>. Acesso em: 18 de Dez de 2020.
- BOTTER, Barbara. Enti inesistenti: phantasmata in Platone. In.: **Archai**, n.º18, 2016, p. 113-149.
- BURKERT, Walter. **Antigos cultos de mistério**. São Paulo, EDUSP, 1991.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.) **Minorias silenciadas:** História da censura no Brasil. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial; Fapesp, 2002.

COELHO, Leandro Anésio. Livros VI e VII da República: formas e fenômenos em Platão. In.: **Revista Urutágua**. Maringá: N.º06, 1993.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Ed. Perspectivas, 1974.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

FRANKE, Carine Daniele. Desnaturalizando os signos: performance e a construção de um novo leitor em *Simulacros*. **REEL**, Vitória, ano 7, n. 9, p. 1-19, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3712>>. Acesso em: 27 de Nov. 2020.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo. Perspectiva, 2013.

HOLANDA, Luisa Severo Buarque de. Sobre a mimesis em Aristóteles. In.: **Reflexão**. Campinas, 31 (90), p. 53-61, jul./dez., 2006.

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

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Tradução de Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. v. 2, p. 955-987.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. Tradução: Laymet Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade: formas das sombras**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LIMA, Luiz Costa. **Trilogia do Controle: O Controle do Imaginário; Sociedade e Discurso Ficcional; O Fingidor e o Censor**. São Paulo: Topbooks, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

MALCHER, Beatriz. O método *mimesis*: contribuições de Erich Auerbach à crítica literária. In.: **Revista Terceira Margem**. Rio de Janeiro: v. 23, n. 39, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *apud* COELHO, Leandro Anésio. Livros VI e VII da República: formas e fenômenos em Platão. In.: **Revista Urutágua**. Maringá: N.º06, 1993.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

PLATÃO. **O sofista**. Salvador - BA: Edições UFB, 2003.

REIMAO, Sandra. **Mercado editorial brasileiro**. São Paulo: Com-Arte; Fapesp, 1996.

RUFINO, Joel. Reflexões sobre teatro e teatralidade. In: PARDO, Ana Lúcia (Org.). **A teatralidade do humano**. São Paulo: Sesc, 2011. p. 81-88.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. **Revista Fronteira Z**. São Paulo, n. 9, dezembro de 2012, p. 320-325.

SALES, Eric de. Cronos, Mnemosine, Clio e a defesa do patrimônio. In.: **Historiæ**, Rio Grande, 6 (2): 153-166, 2015.

SANT'ANNA, Sérgio. **Simulacros**. São Paulo: Círculo do livro, 1977.

SANTIAGO, Silvano. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. **Nas Malhas da Letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.

SCARLIGERO *apud* AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

SILVA, Deonísio da. **Nos bastidores da censura**: Sexualidade, literatura e repressão pós-64. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SOERENSE, Claudiana. **O mez da gripe:** a babel carnavalisada. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras. Curitiba, 2008.

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

ZIOLKOWSKI, Theodore. **Toward a Post-Modeern Aesthetics?**. Mosaic 2, 4; 112-119, 1969.