

AMAZONA, DE SÉRGIO SANT'ANNA, E A RESSIGNIFICAÇÃO PELA REPETIÇÃO: REUTILIZANDO AS ESTRATÉGIAS SERIALIZANTES DA CULTURA DE MASSA NA TESSITURA DA OBRA LITERÁRIA

AMAZONA, BY SÉRGIO SANT'ANNA, AND THE RESIGNIFICATION BY REPETITION: REUSING SERIALIZED STRATEGIES OF MASS CULTURE IN TEXTURE OF LITERARY WORK

*Carine Daniele FRANKE**

Resumo: O presente trabalho objetivou analisar, a partir do romance *Amazona*, de Sérgio Sant'Anna, de que forma as práticas literárias da pós-modernidade funcionam como recuperadoras de “restos culturais” com vistas à sua ressignificação. Em *Amazona*, utilizando-se de uma estrutura própria de *best-sellers*, com matriz no folhetim do século XIX, o autor rompe com a linha que separa de um lado, alta, e de outro, baixa literatura, mesclando duas formas de expressão sempre vistas como rivais.

Abstract: This study intent to examine, from the novel *Amazona*, of Sérgio Sant'Anna, how literary practices of post-modernity regain residuals processing resignification. In *Amazona*, using a structure typical of bestsellers and the model of serial of the 19th century, the author breaks with the line that separates in on side high literature and in other side low literature, merging two forms of expression always seen as rivals.

Palavras-Chave: *Amazona*, estratégias serializantes, ressignificação.

Keywords: *Amazona*, seriate strategies, resignification.

Introdução

Durante séculos, a literatura ocupou um papel relevante na vida social dos indivíduos. Hoje, no entanto, essa importância diminuiu consideravelmente em decorrência de pelo menos dois fatores: a expansão do sistema capitalista e a gradativa modernização da sociedade, responsáveis em grande parte pela transformação da literatura em uma mercadoria de consumo como outra qualquer.

* Mestre em Letras, área de concentração em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Rio Grande do Sul, Brasil. Contato: ca.letas@yahoo.com.br.

Inserido o campo literário dentro do circuito do consumo em grande escala, é por volta da década de 70 que há, nesse sentido, um investimento maciço na chamada literatura de entretenimento, no *reader's digest*, de retorno rápido e lucrativo, que se enquadra dentro de um esquema de funcionamento que busca descobrir e criar ao mesmo tempo setores específicos de público e a eles *adequar* novos produtos.

É nesse sentido que se pode afirmar que a mercantilização da obra literária certamente alterou a maneira como ela passou a ser compreendida, produzida e consumida. A ficção dos anos 80 e 90, em especial, empenhada em resgatar do grande público completamente absorvido pelos *mass media* cada vez mais leitores críticos, visou não mais a escandalizar, tal como as vanguardas modernistas fizeram, mas a dialogar com o público leitor a fim de ampliar o universo da leitura. Com a convicção de que o escritor não pode simplesmente abandonar o público às armadilhas do mercado, a literatura desse período utilizou-se muitas vezes de recursos alheios à sua própria arte, em uma tentativa de despertar e sustentar no leitor o desejo e o prazer da leitura sem, no entanto, perder em qualidade, já que se recusa a qualquer padronização da escrita e à desgastada repetitividade característica da produção em série. Ao apropriar-se de elementos outros que não os de sua própria arte, a literatura contemporânea conseguiu estabelecer imbricamentos significativos também com a cultura de massa.

Assim, esse trabalho tem por objetivo analisar de que forma as práticas literárias da pós-modernidade imbricam-se com a cultura de massa na medida em que funcionam como recuperadoras de “restos culturais” com vistas à sua ressignificação. A obra em análise trata-se do romance *Amazona*, do escritor brasileiro Sérgio Sant’Anna, publicado em 1986.

A literatura e os *mass media*: a reutilização de elementos próprios da cultura de massa na tessitura de obras literárias

De acordo com Calvino (1990), o mundo pós-moderno deve ser entendido como um “sistema de sistemas”, em que cada sistema particular condiciona os demais e é condicionado por eles. Nesse sentido, uma das principais características da literatura produzida nesse novo momento sócio-cultural vem a ser justamente sua “multiplicidade

discursiva”, que consiste no imbricamento de signos e discursos oriundos de diversos focos da cultura.

A literatura hoje, segundo o autor, não pode mais ser pensada isoladamente, separada de outros campos culturais, mas deve “[...] saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo.” (CALVINO, 1990, p. 127)

Dessa maneira, os ficcionistas dos anos 80 e 90, em especial, de certa forma perdidos em meio a uma nova estrutura sócio-política em transformação, destituídos de qualquer projeto no qual pudessem se engajar, acabaram por dedicar-se a experimentalismos que funcionaram como uma alternativa à ausência de padrões e projetos a serem buscados. Esses experimentalismos ocorreram não só no nível da própria linguagem, como também na inter-relação dessa com outras linguagens e discursos que não os da literatura.

É em relação a esse período em questão, especialmente, que se fala mais enfaticamente hoje no fenômeno da hibridização. A literatura, destituída de projetos mais ambiciosos, desloca-se para o simples, o comum, o cotidiano, e é nessa nova esfera que se acentuam e se redefinem suas relações com a cultura de massa. A literatura passa a introduzir em seu próprio corpo estratégias serializantes próprias dos produtos da indústria cultural, a fim de revitalizar sua técnica narrativa e também competir com esses *mass media* que asseguram a preferência nacional na vida dos sujeitos pós-modernos, a partir de um trabalho que justamente se utiliza desses meios a seu favor. O que ocorre, pois, é que o discurso narrativo apropria-se das linguagens banalizadas pela mídia, num processo altamente híbrido, configurando-se como uma ficção “impura”.

É nesse sentido que a literatura pós-moderna não pensa em repudiar a cultura de massa, mas sim conviver pacificamente com ela, utilizando-a como um chamariz para atrair cada vez mais leitores, já que o desejo de revigorar sua técnica utilizando-se de recursos estéticos próprios dos *mass media* na sua construção poética vem agora atrelado a outro não menos importante para o mundo capitalista: o de atingir um público mais vasto e assim inserir-se mais fácil e lucrativamente no mercado literário:

[...] Agora, a literatura deixa de considerar como de menor valor um discurso estético *para* as massas. Desaparece, ou se torna mais sutil, a crítica ideológica, marcante nos movimentos anteriores. Cria-se uma literatura antenada com o mercado, ou seja, uma literatura que não apenas se utiliza dos recursos linguísticos da mídia como também se interessa em atingir o mesmo público almejado por ela. (CARNEIRO, 2005, p. 24).

Desse modo, não cabe mais hoje uma diferenciação que pretenda separar de um lado alta e de outro baixa cultura. Ao invés disso, pode-se pensar em inter-relações entre essas duas modalidades de expressão, sem que sejam abolidas as características próprias de cada uma delas.

Tem-se por consenso hoje a ideia de que o romance pós-moderno, antes de tudo, tem seu fundamento na renovação da forma narrativa. É sob esse aspecto que se pode pensar a ficção pós-moderna, em particular a subsequente aos anos 80, como uma ficção eminentemente híbrida. Por híbrida entende-se aqui aquela em que o imbricamento de vários elementos oriundos de diversos focos culturais é realizado sem qualquer preocupação de ordem separatista. A hibridização dentro da obra ficcional permite a reutilização de formas heterogêneas, até mesmo antagonicas, fazendo-as conviver de maneira harmoniosa dentro do mundo diegético, sem que nenhuma delas se sobressaia ou se mostre hierarquicamente mais valorativa do que outra:

No plano cultural e artístico, admite-se, cada vez mais, que se pense a produção, e até mesmo a criação como um processo de reutilização, para não dizer de reciclagem de materiais culturais dados *a priori*. Estamos, pois, longe dos postulados de originalidade, de autenticidade, de pureza dirigidos outrora ao artista. Que se utilize a etiqueta ‘pós-moderno’ para designá-la ou não, a produção cultural desenvolveu uma tendência a se transformar numa ‘random cannibalization of dead styles’ [...]. (MOSER, 1995, p. 42).

Amazona, o folhetim oitocentista e a reutilização de elementos do best-seller tradicional

Inventado inicialmente *pelo* jornal e *para* o jornal, o *feuilleton-roman*, como foi então chamado, acabou sendo o sustentáculo principal do mesmo, já que seu sucesso dependeu basicamente da

publicação desse “romance em fatias”. Nascido na França na década de 30 do século XIX, foi pensado com o intuito de democratizar o jornal e estendê-lo às classes mais populares em uma época em que a burguesia consolidava-se de maneira efetiva. No entanto, para alcançar um maior número de leitores, não bastava que se barateasse o jornal, mas fazia-se necessário também diversificar o conteúdo desse, tornando-o mais “digestivo” e de fácil entendimento para os leitores. É assim que se decide publicar contos e novelas curtas em fragmentos, de modo a que o suspense entre um número e outro funcionasse como garantia da presença do leitor na edição seguinte.

Durante toda a sua história, o folhetim passou por diversas transformações, certamente relacionadas também ao surgimento de novos veículos de comunicação de massa além do jornal, tais como o cinema, o rádio e mais recentemente a televisão. O que ocorre, pois, é que o velho folhetim está sempre a se reestruturar, “fênix eternamente renascida, com semelhanças estruturais e temáticas dentro das diferenças de história e de veículo” (AVERBUCK, 1984, p. 41).

Atentando tanto para as características formais quanto para as contedísticas, é possível perceber-se o caráter eminentemente massificado dessa ficção. Além disso, o próprio veículo que dava suporte a tal forma de ficção, o jornal, é um veículo de comunicação de massa, pensado diretamente, nesse momento histórico, para atingir as classes populares.

Ao compor sua narrativa utilizando-se não só de uma estrutura que lembra em muitos aspectos a do folhetim romântico do século XIX, mas também de todo um imaginário estereotipado que vem sendo veiculado anos a fio pela mídia, Sérgio Sant’Anna está a reutilizar-se da estrutura do *best-seller* tradicional, considerado aqui como aquele tipo de obra que faz uso de estratégias serializantes e de temáticas e imagens sensacionalistas a fim de atingir um “leitor de primeiro nível” (ECO, 1989, p. 101) que busca apenas divertir-se com a história contada.

Durante muito tempo buscou-se estabelecer o que caracteriza as produções ditas de “alta cultura” em oposição àquelas rotuladas de “baixa cultura”. A literatura realmente digna desse nome sempre veio diretamente relacionada ao critério de originalidade. Eram consideradas literárias, sobretudo, todas aquelas obras que introduziam algo de diferente e inovador em relação à tradição que lhe antecedia.

Em acréscimo a isso, ainda era necessário que essa originalidade não fosse gratuita, mas que apresentasse uma finalidade estética bem delineada. O objetivo maior do escritor, assim, era dotar a obra de elementos de tal forma impregnados de literariedade a ponto de quebrar com as expectativas de seu acomodado leitor e fazê-lo repensar seus valores e crenças. A literatura, desse modo, se universalizaria por pretender um fim além de sua aceitação imediata por parte do público leitor.

Já essa outra forma de literatura desprovida de valor estético, e que acabou por carregar o nome pejorativo de “paraliteratura”, distinguia-se da primeira justamente nesses aspectos. Produzida em série para atingir rapidamente uma imensa gama de leitores já prévia e cuidadosamente sondados acerca de seus gostos, essa literatura pecaria justamente no ponto fulcral que a valorizava enquanto obra estética: sua originalidade. Escritas especialmente para agradar e, conseqüentemente, vender e lucrar, essas obras trazem nada ou muito pouco de inovação.

Repetindo de maneira desgastada estruturas já consolidadas dentre as massas e tratando de temas sobretudo sensacionalistas, essa literatura acaba colocando toda a sua extensão de obras dentro do mesmo balaio. Embora aparentemente diferentes, essas obras são essencialmente iguais, já que não procuram perturbar o horizonte de expectativas de seus leitores, mas sim acomodá-los e pacificá-los justamente porque precisam deles. Assim, seu intuito é produzir algo que não tenha chances de falhar, a fim de assegurar um consumo permanente. Cito Eco:

[...] Paraliteratura somos no momento em que a obra é produzida para satisfazer um horizonte de expectativas bem definido e livre de surpresas; mas literatura nos tornamos no momento em que determinada releitura põe em evidência características do texto que não podem ser reduzidas a pura confecção gastronômica, e estas características estão ali, mesmo que o autor não tenha consciência delas [...]. (ECO, 1989, p. 107).

É justamente nesse ponto que podemos adentrar brevemente na questão da indústria cultural e da cultura de massa.

Uma indústria da cultura vem a surgir somente no século XIX com os primeiros jornais, produto da sociedade de consumo somada à

tecnificação da sociedade decorrente da Revolução Industrial. Assim, a cultura de massa surge como um desdobramento, um produto do fenômeno mais amplo da industrialização, e passa a ser vista não como um instrumento que favorece o conhecimento crítico, mas como um produto cambiável por dinheiro, como qualquer outro: produzido de maneira padronizada, para atender a necessidades e gostos médios de um público que não busca questionar o que consome.

Nesse sentido, a cultura de massa é vista como alienante, dotada de uma função narcotizante, que é obtida através da ênfase no divertimento de seus produtos, que visam a mascarar realidades visivelmente duras demais e fornecer momentos de fuga em relação a elas. O que ocorre, pois, é o reforço das estruturas sociais do momento e o conseqüente conformismo social por parte de seus consumidores.

Por anos a fio buscou-se estabelecer uma clara distinção entre “literatura séria” e “literatura massificada”, cada uma delas separada em uma gavetinha própria e longe do contato da outra. A literatura séria era produzida para a classe alta, especialmente para um grupo seleto de intelectuais e a literatura massificada, para o restante da população. Esse caráter separatista certamente perdurou até meados do século XX. Com a crescente modernização da sociedade, no entanto, e a gradativa influência exercida pelos *mass media* sobre os indivíduos, isso acabou se esfumando, por dois motivos principais.

Primeiro, porque se tornava impossível fechar os olhos para o “surto” de modernização que tomava conta da sociedade; tornava-se impossível manter-se à parte dele. Segundo, porque estando a literatura inserida cada vez mais em um mercado literário que exigia dela atrativos suficientes para a manutenção de sua própria vida, os escritores começaram a pensar que se utilizar de estratégias próprias de outros veículos de comunicação poderia ser uma boa opção de sobrevivência no mercado.

Por outro lado, em um mundo já saturado de informações, em que nada mais parece inovar, em um mundo em que só restam os restos, redundância à parte, o que cabe ao escritor é servir-se deles e incorporá-los de outra maneira em sua narrativa, dotando-os de novas significações.

Amazona, de Sérgio Sant’Anna, parece ser um exemplo interessante desse tipo de “experimentação”. *Amazona* é um romance do escritor brasileiro Sérgio Sant’Anna publicado em 1986. Seu enredo

gira em torno da trajetória da personagem Dionísia, posteriormente transformada em Amazona, que sai da condição anônima de esposa do bancário e burguês médio Francisco Moreira rumo à sua libertação, alcançada graças à publicação de fotos suas em uma revista erótica de nus femininos.

A obra é segmentada em quarenta e nove capítulos, dispostos em duas grandes partes. Cada capítulo é introduzido por um título significativo, que beira muitas vezes o sensacionalismo, e que tem por função capital atrair o leitor para a leitura do mesmo. Assim, os títulos em *Amazona* geralmente dizem respeito ao acontecimento central do capítulo em questão.

Todos os capítulos, ou pelo menos grande parte deles, estão relacionados por uma espécie de dependência significativa uns em relação aos outros. O final de cada capítulo geralmente apresenta um corte abrupto que deixa o leitor em um estado de suspense que o leva inconscientemente a continuar de maneira imediata a leitura da obra, a fim de “descobrir” o que acontecerá em seguida. Capítulos curtos encabeçados por títulos significativos, cortes abruptos ao final de cada um deles, certamente em um ponto que cria o suspense e que mantém o leitor interessado, linguagem simples e de fácil entendimento.

Assim, o que ocorre muito em *Amazona* é que ao término de uma proeza ou de alguma situação que suscite a curiosidade do leitor, há uma suspensão e inicia-se um novo capítulo que introduz outras “cenas”. De fato, alguns capítulos chegam mesmo a terminar com expressões inacabadas ou estimuladoras de curiosidade do tipo “virou a cabeça e viu...” (p. 53), “Eu já matei um homem” (p. 85), “A não ser que...” (p. 96), entre outras.

Quanto aos títulos, estes encerram em si sempre algo sugestivo, que provoque o interesse do leitor de alguma maneira, além de serem geralmente uma síntese da peripécia central do capítulo: “A festa na casa do banqueiro”, “Nasce uma mulher ou No estúdio do fotógrafo de olhos azuis”, “Posições”, “Amor bandido”, “A Organização”, “Mulheres”. “Quanto ao francês...!”, “A outra”, “O presunto tinha olhos azuis”, “Filha de banqueiro sequestrada pelo próprio pai”, os dois últimos claramente paródias de manchetes jornalísticas.

Outro fato interessante é a grande quantidade de núcleos de ação que a obra apresenta, que fazem com que a história flua com

maior rapidez. Composta por várias intrigas paralelas que se relacionam de algum modo com a central (a ascensão de Dionísia), a narrativa compõe-se basicamente por uma multiplicação de incidentes que um após outro vão enredando e suscitando cada vez mais o interesse do leitor. Segundo Meyer,

[...] o germe do processo folhetinesco e novelo-televisivo, ou seja, a adição de infinitos enredos paralelos mas imbricados por um elemento que pertence ao enredo principal, que só se desvendam para serem costurados a ele no epílogo [...](MEYER, 1996, p. 161).

Em *Amazona*, há vários enredos paralelos, e todos eles ligam-se de alguma forma à figura de Dionísia, seja através do marido Francisco, do fotógrafo Jean, da OBA ou até mesmo de Sílvia Avelar, sua rival e cúmplice. O “caso” *Amazona*, assim, funciona como núcleo central que puxa e inter-relaciona todos os outros, que quase exclusivamente existem em função desse. Essa multiplicidade de enredos acaba por provocar um aceleração da narrativa, que se transforma em uma sequência de peripécias e intrigas.

Uma análise das personagens também permite que encontremos nelas traços característicos de personagens folhetinescas, a começar por sua caracterização. Em *Amazona*, as personagens são simplificadaamente caracterizadas, descritas de maneira vaga, suas atitudes são estereotipadas, não há realmente um aprofundamento psicológico. Personagens-superfície, estão ali a transitar de um lado a outro, simplesmente a seguir o rumo da aventura. Os acontecimentos se dão todos no nível do externo, pois o que merece destaque é a peripécia, e não as personagens *em si*.

Outra característica apresentada por Meyer em relação às personagens folhetinescas e que cabe às personagens de *Amazona* é a posição social ocupada por elas. Geralmente, todas fazem parte de uma classe social abastada economicamente, isso em função “do deslumbramento que causa ao leitor popular a vida das classes altas e ricas: “[...] quase sempre retratam a nobreza ressurgida e a burguesia triunfante [...]” (MEYER, 1996, p. 222-223). Com efeito, grande parte das personagens da obra movimenta-se em cenários que ostentam luxo ou ao menos uma elevada qualidade de vida.

Os conteúdos e imagens apresentados na obra são todos aqueles que constituem o imaginário que por anos a fio foi e ainda é

transmitido pela mídia, todos evidentemente de caráter sensacionalista, pois são esses que agradam aos leitores, já que lhes provocam fortes emoções, e obtêm êxito imediato: drogas (lícitas e ilícitas), adultérios, aventura, organizações secretas, chantagens e negociatas, dinheiro, violência, paixão, ódio, ciúme, homicídios, luxúria e, claro, muito sexo. Em *Amazona*, todos esses temas aparecem, e a relação sexual, ponto por excelência da literatura pornográfica, é elemento que percorre a narrativa do início ao fim, pois muitas cenas de sexo são, pelo narrador, minuciosamente narradas.

“Gênero do excesso” por excelência, o folhetim apostou na

exteriorização dos grandes sentimentos, dos grandes sofrimentos, das paixões avassaladoras, que levam ao crime até, infinitivamente repetidas. [...] nas sequências do folhetim-romance: amor, ódio, paixão, ciúme, desejo, ganância, ambição, fome, morte, crime, luxúria, loucura (MEYER 1996, p. 234).

A questão do dinheiro também é muito presente na obra. Mediador das relações entre indivíduos, fetiche de alguns gananciosos, o dinheiro aparece como fator de suma importância, a mediar quase todas as relações entre as personagens: “A fauna que viceja nesse mundo torpe se agride numa luta de foice cujo móvel é o dinheiro. Possante motor de ação, para obtê-lo não se hesita diante do crime [...]” (MEYER, 1996, p. 261).

Com efeito, praticamente todas as peripécias da obra estão de algum modo relacionadas ao dinheiro. A morte de Jean, um dos episódios mais importantes da obra, ocorre justamente em função dele, não de maneira direta, mas sim indiretamente. O fotógrafo Jean é brutalmente assassinado em decorrência das fotos nuas que tira de momentos íntimos de Dionísia e Sílvia Avelar, e que poderiam, caso viessem a público, comprometer a imagem do Banco onde trabalhava o pai de Sílvia, o que acarretaria muito provavelmente uma perda financeira. As personagens masculinas da narrativa são quase que exclusivamente ambiciosos que se batem em função do dinheiro: Francisco Moreira, um bajulador mesquinho, Osvaldo Avelar, o banqueiro, Antônio Augusto, genro do banqueiro, Carlos Alberto Bandeira, que chantageia Sílvia em troca de dinheiro, Fernandinho Bombril, que mantém negócios escusos de alta rentabilidade.

É o dinheiro [...] realista e moderno, revisto e ampliado pelos novos padrões: negociatas, investimentos e escândalos financeiros, [...]. Dinheiro aliciador, alvo do desejo espalhado capilarmente por todas as camadas sociais, dos banqueiros e financistas [...] aos guardalivros [...] Meta dos gananciosos moderados aos moedeiros falsos; dos grandes bandidos de fraque e cartola aos rastejantes malfeitores [...]. O dinheiro é a única medida de qualquer talento ou reputação (MEYER, 1996, p. 262).

Assim, a importância do dinheiro é tanta que chega mesmo a desencadear o crime, realizado sem escrúpulo algum:

O que se tem agora é a generalização, sem a menor heroização, em todas as camadas da sociedade, de um cascateamento da infração em vários micropoderes [...].

É chegada a hora em que melodrama, *fait divers*, folhetim se entrelaçam numa “democratização” do crime e dos criminosos. [...] Tanto se pratica o crime nos castelos e clubes de luxo quanto nas choças e nos grandes salões da nobreza e nas alcovas. [...] (MEYER, 1996, p. 264).

Sérgio Sant’anna, *Amazona* e a ressignificação pela repetição

Ao aproveitar-se de uma estrutura organizacional narrativa característica de um tipo de literatura dita em série e de temáticas que veiculam os estereótipos mais arraigados no imaginário social, Sérgio Sant’Anna consegue estabelecer inter-relações significativas entre a arte literária e a cultura de massa, em um processo de hibridização que anula definitivamente os limites entre arte erudita e arte “popular”.

Vivendo uma era que se caracteriza sobretudo pelo total domínio que os meios de comunicação de massa exercem sobre os sujeitos pós-modernos, Sérgio Sant’Anna consegue encontrar uma alternativa mais produtiva à nova situação do que a pura e simples rejeição da cultura de massa por parte da arte literária. Ao invés de ignorá-la e provocar uma queda de braço com ela (na qual muito provavelmente o placar já estaria previamente decidido, com vantagens imensas para o adversário), o autor utiliza-se dela e de suas estratégias “apelativas” na tessitura de seu texto.

Reutilizando-se de modos de dizer já estabelecidos, e sem fazer questão alguma de esconder isso, o autor consegue ressignificar o previamente já inscrito no imaginário social, através de estratégias discursivas estéticas que simultaneamente se aproximam e se distanciam da linguagem midiática. Ao incorporar em seu texto estratégias próprias de um meio discursivo oriundo de outro foco da cultura, Sérgio Sant'Anna faz surgir uma organização narrativa plural e heterogênea, destruindo modelos narrativos tradicionais e homogêneos.

Mas como pensar a escrita de Sérgio Sant'Anna como arte séria, imbuída de princípios estéticos, se ao que parece seu discurso limita-se apenas a mimetizar e reproduzir estruturas e estereótipos já consolidados, através de estratégias serializantes de *repetição*? Onde fica sua singularidade enquanto artista e a originalidade de seu discurso?

Pois é justamente nesse ponto que se encontra o engodo. Tratar a obra de Sérgio Sant'Anna como mera reprodução não reflexiva de estratégias e estruturas sociais já desgastadas por seu uso constante e sua ausência de inovação seria retirar-lhe todo seu mérito enquanto artista. Para evitar qualquer possibilidade de equívoco em relação à pertinência estética de sua obra, cito Eco, em suas considerações a respeito da série:

[...] podemos ter produtos seriais que apostam pouquíssimo no leitor ingênuo, usado como pretexto, e arriscam tudo no pacto com o leitor crítico [...], do qual quer receber elogios pela criatividade demonstrada ao inovar sobre a trama do já conhecido.

Nesse sentido, a série não se opõe necessariamente à inovação. [...] há um *continuum* dividido em graus de estratégias serializantes, ajustadas de modo diferente para criar um relacionamento com o usuário crítico. Que, pois, a maior parte das estratégias serializantes no âmbito das comunicações de massa esteja interessada somente nos usuários de primeiro nível [...] - este é outro problema. [...] o ponto, porém, consiste em reconhecer que em ambos os casos pode existir um problema de serialidade (ECO, 1989, p 130).

Com efeito, Sérgio Sant'Anna está efetivamente ajustando as estratégias serializantes da literatura de massa incorporadas em seu texto, no momento em que as retrabalha na forma de uma paródia. Em

vários momentos, o escritor ironicamente ridiculariza imagens e situações comumente utilizadas pelos *best-sellers* tradicionais.

Na passagem que transcrevo abaixo, Sérgio Sant'Anna, da maneira mais irônica possível, satiriza a figura do herói sentimental que, completamente apartado das situações práticas da realidade, cria fantasias incabíveis em função de qualquer obstáculo que ameace bloquear o efetivamento de sua paixão:

Enquanto se dirigia para a porta, Jean contabilizava mentalmente o seu FGTS, calculando se o dinheiro seria suficiente para raptar Dionísia e levá-la para Búzios, onde viveriam para sempre.

A fantasia de Jean era inesgotável e pelo seu cinema interior passava agora a imagem de um Gauguin, nu, com o rosto próprio Jean, vendendo caipirinhas aos veranistas e, nas horas vagas, fazendo fotos não-comerciais da sua amada [...] (SANT'ANNA, 1986, p. 37).

Em seguida, o sonho desintegra-se:

[...] Jean lembrara-se de que não se encontrava contratualmente ligado a Goldstein e por isso não tinha a carteira assinada e, muito menos, qualquer conta bancária vinculada ao Fundo de Garantia de Tempo de Serviço. Pior ainda do que isso, não havia a menor hipótese de reclamar junto à Justiça do Trabalho, porque, no final de toda essa cadeia de associações, Jean tomou consciência de que, de acordo com a Lei dos Estrangeiros, trabalhava ilegalmente no país.

[...] tal condição lhe cortava todo um futuro róseo pela frente (SANT'ANNA, 1986, p. 37).

A exploração de coincidências descabidas também é apresentada de maneira irônica pelo autor. Em uma passagem da obra, que trata do encontro de Francisco Moreira com a estranha mulher que vira apenas uma vez na vida e com a qual veio a encontrar-se coincidentemente algum tempo depois, esse aspecto é evidentemente ridicularizado:

[...] ele simplesmente fora à Ópera, evento onde, nos romances antigos, costumavam-se iniciar grandes casos de amor. [...] havendo comprado um lugar ao acaso, no segundo balcão, teve a agradável surpresa de sentar-se ao lado da distinta mulher que ele notara na bilheteria do teatro, pela manhã.

Ora, dirão: isso é coincidência demais. Nem tanto, pois o fato do Moreira sentar-se justo ao lado da mulher que ele timidamente desejara, na rua, não é uma hipótese estatisticamente mais implausível do que, na mortal maratona de espermatozoides, numa noite de inverno, em Juiz de Fora, ruma (*sic*) ao útero de sua mãe, ter sido precisamente ele, Francisco Moreira, o vencedor. O que, numa analogia otimista, transforma a todos nós, os que conseguimos nascer, em bravos conquistadores (SANT’ANNA, 1986, p. 148).

Da mesma forma, graceja dos orgasmos perfeitos relatados nos livros e filmes: “E depois de um orgasmo perfeitamente sincronizado – o que geralmente só acontece nos livros e filmes – caiu cada um para um lado, transpondo o muro que separa o sono da consciência.” (SANT’ANNA, 1986, p.148).

Considerações finais

Ao parodisticamente estabelecer relações de aproximação com elementos próprios da cultura de massa, Sérgio Sant’Anna os utiliza na mesma medida em que se diferencia dos mesmos, no momento em que cria novos sentidos *a partir* deles e não se sujeita às regras padronizadas desse tipo de discurso, embora se deixe permear por seus artifícios técnicos. Nesse sentido, o que se mimetiza é o *gestus*, não o produto, já que:

[...] não se trata de uma relação de identidade, de imitação. Fazem apenas alusões, montam artifícios, produzem o que, numa perspectiva semiótica, se chama de equivalências: repetições criadoras que introduzem a diferença [...]. (PINTO, 2004, p. 11).

Diante disso, a questão da repetição na elaboração de obras literárias não deve ser pensada em termos de um critério para se estabelecer diferenças de valor estético. O ponto não é esse. A repetição *em si* não é pura e simplesmente uma evidência do caráter padronizado da obra. O que está em jogo é *como* sua repetição é (re) trabalhada no texto de forma a inovar. Cito Eco novamente:

[...] O mesmo tipo de procedimento serial pode produzir tanto excelência como banalidade; pode deixar o destinatário em crise consigo mesmo e com a tradição intertextual no seu conjunto, e, por

consequente, pode provê-lo de fáceis consolações, projeções, identificações; pode estabelecer um pacto exclusivamente com o destinatário ingênuo, ou exclusivamente com o destinatário crítico, ou com ambos em diferentes níveis e ao longo de um *continuum* de soluções que não pode ser reduzido a uma tipologia elementar. (ECO, 1989, p. 133).

Com esse entrecruzamento de dois discursos oriundos de focos diversos de cultura, Sant'Anna consegue atingir esses dois tipos de leitor do qual trata Eco: o leitor “ingênuo”, que busca apenas divertir-se com o enredo da história, e o leitor crítico, que consegue perceber esse “mesmo” inicial na sua reelaboração contínua, que o torna por isso mesmo diferente. A diferença, paroxisticamente, encontra-se assim em *Amazona* no que ele tem de mais “desgastado”, de mais usual: a “estrutura de consolação” dos *best-sellers* tradicionais.

É a diferença *na* repetição. Com sua solução inovadora, o autor não só chama a atenção de mais leitores para sua obra, como também, de maneira intensamente sarcástica, transfigura o sentido corrente desses discursos estereotipados ao questionar as próprias falhas, exageros, inverossimilhanças e fugas da realidade que os produtos massificados da indústria cultural oferecem aos seus leitores-consumidores, e que esses, acriticamente, saboreiam e facilmente digerem.

Pode-se pensar assim na arte pós-moderna como a que busca indiferenciadamente (embora em níveis diferentes) atingir massa e elite. Não há mais uma arte produzida propriamente para os indivíduos pertencentes à alta cultura, e outra para o “povo”. Ambas as categorias tornam-se como que uma só, num processo de homogeneização do público-alvo, para essa nova literatura que precisa, acima de tudo, sobreviver dentro do mercado literário.

Referências

AVERBUCK, Ligia (Org.). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984.

BERND, Zilá; CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). *Literatura e americanidade*. Porto Alegre: Ed UFRGS, 1995.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARNEIRO, Flávio. Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX. In: _____. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 13-14.

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

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOSER, Walter. Restos e reciclagem: da temática romanesca à economia da produção cultural. In: BERND, Zilá; CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). *Literatura e americanidade*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1995.

SANT'ANNA, Sérgio. *Amazona*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

PINTO, Maria Isaura Rodrigues. A cena aberta: multiplicidade polifônica nas narrativas de Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll. *SOLETRAS*, ano IV, nº 07. São Gonçalo: UERJ; jan./jun. 2004. Disponível em: <www.filologia.org.br/soletras/7/01>. Acesso em: 17 fev. 2008.

Recebido em 08 de outubro de 2010

Aceito em 23 de março de 2011