

# DESORIENTAÇÃO E MORTE EM “O ESPETÁCULO NÃO PODE PARAR”, DE SÉRGIO SANT’ANNA

Anderson Possani Gongora, Wagner Corsino Enedino

andergongora\_81@hotmail.com; wagner.corsino@ufms.br

Instituto Federal de Mato Grosso do Sul

## III Seminário de Pós-graduação do IFMS – SEMPOG IFMS 2023

**Resumo.** Sérgio Sant’Anna (1941-2020) compôs, ao longo da sua trajetória de escritor, muitas narrativas de caráter híbrido consideradas autênticas (re)criações linguístico-culturais. Partindo dessa constatação, este trabalho terá por objetivo analisar o conto intitulado “O espetáculo não pode parar”, publicado no livro *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*, de 1973. Nele, o próprio “diretor deseja um espetáculo moderno e, portanto, ambíguo” pelo qual a realidade histórico-social será questionada do ponto de vista ficcional com o intuito de compreender melhor como a arte dramática contribui para com a representação da violência e seu refinamento na construção de novos sentidos para o texto. Com isso, a compreensão intersubjetiva de suas personagens e, conseqüentemente, da realidade que as cercam, extrapola os limites do texto literário convencional pelo seu caráter inovador de representação teatral ou espetacular, corroborando, assim, com a visão de mundo de muitos leitores/espectadores, mediante uma sociedade cada vez mais exibicionista; com ênfase, por exemplo, no aspecto “voyeurístico” do real.

**Palavras-Chave.** literatura contemporânea, violência, morte.

**Abstract.** Sérgio Sant’Anna (1941-2020), throughout his career as a writer, composed many hybrid narratives considered authentic linguistic-cultural (re)creations. Based on this observation, this paper aims to analyze the short story entitled “O espetáculo não pode parar”, published in the book *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*, de 1973. In it, the “director himself wants a modern spectacle and, therefore, ambiguous” by which the historical-social reality will be questioned from a fictional point of view in order to better understand how dramatic art contributes to the representation of violence and its refinement in the construction of new meanings for the text. With this, the intersubjective understanding of its characters and, consequently, of the reality that surround them, goes beyond the limits of the conventional literary text due to its innovative character of theatrical or spectacular representation, thus corroborating with the worldview of many readers/spectators, through an increasingly exhibitionist society, with an emphasis, for example, on the “voyeuristic” aspect of reality.

**Keywords.** contemporary literature, violence, death.

## 1. Introdução

O presente trabalho tem por objetivo analisar o conto intitulado “O espetáculo não pode parar”, do livro *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)* (1973), escrito por Sérgio Sant’Anna (1941-2020). A escolha deste texto se deu porque apresenta, em sua composição, um caráter híbrido de representação ficcional em consonância com a arte dramática, com destaque para a temática da violência (física, psicológica e/ou simbólica) e suas várias formas ou vertentes de manifestação social na contemporaneidade, tendo a morte como possibilidade de estudo a partir da Literatura.

O narrador do conto, enquanto participante de um espetáculo teatral, manifesta sua subjetividade em uma peça com pretensões modernas em que há, propriamente, três atores participantes: ele, a esposa, e o amante dela. A repetição do espetáculo que “acontece todas as noites” (SANT’ ANNA, 1997, p. 167) e, portanto, “não pode parar” porque é o típico espetáculo que agrada ao público em geral, leva o ator-personagem ao enfado e à reflexão profissional frente não somente à própria atuação, mas, principalmente, frente à receptividade “voraz” das falas do elenco pelos que o assistem, com destaque para o comportamento *voyeur* do público. O estado mórbido do protagonista, que fica estático sobre uma cama enquanto os outros dois, cheios de vida, dialogam entre si, remete, portanto, à condição de boa parte dos espectadores contemporâneos: a de meros receptores, com pouca ou nenhuma reação crítica frente ao que assistem. Assim, essas personagens, aparentemente simples, podem revelar aos leitores do texto o quanto suas vidas, assim como as deles propriamente ditas, são conduzidas por uma (des)orientação para a chegada da morte, que é certa, inevitável, mas que também pode, por um tênue desvario do sujeito para o lado das sombras, ser antecipada.

Dessa maneira, as condições de vida e de morte de algumas personagens de Sérgio Sant’Anna, por suas próprias complexidades; levam-nos, portanto, a refletir melhor sobre a condição humana em tempos difíceis pelos quais outrora passou a humanidade, estendendo-se para as péssimas condições que se perpetuam no início do século XXI, e, com isso, como também ponderou o estudioso Jaime Ginzburg (2012, p. 460), a partir delas, importa-nos “[...] questionar como estabelecer critérios de valor estético e de definição do belo em tempos sombrios, no século XX”.

## 2. Entre o texto e a cena: (con)tradições para além da razão humana

Em muitas narrativas santanianas, o instinto de perpetuação da vida, a inquietude por se viver um grande amor, a manifestação da alegria e do contentamento, quase sempre, são fragilizados ou, impiedosamente, sabotados frente às várias circunstâncias impostas pelo destino, visto que tais condições, percepções ou sentimentos, além de momentâneos, flertam todo o tempo com a melancolia, com a impotência e com a proximidade da morte. Desvelando, por conseguinte, ora o êxtase que advém das relações amorosas ora o sofrimento causado pelo impacto da violência secular no corpo, muitas personagens sucumbem ao absurdo de negar a própria razão da existência; encarando, assim, o seu único e suposto terrível futuro em que tudo estará consumado.

Albert Camus, em seu ensaio filosófico intitulado “O mito de Sísifo”, publicado originalmente em 1942, escreve sobre a condição humana e sobre o ato de pensar, momento em que o sujeito começaria, por assim dizer, até mesmo por sua condição de clarividência, a ser “minado” em sua própria razão. Tendo a personagem mitológica por alegoria, ele nos possibilita refletir sobre a condição de inadequação das personagens criadas por Sérgio Sant’Anna em um mundo cada vez mais sufocante em que a repetição absurda das ações pode levá-las à resignação e, conseqüentemente, à acomodação, ou ainda, à indignação e à revolta, manifestadas, às vezes, pelo próprio fazer artístico como possibilidade de conscientização do *ser no mundo* em sua tentativa de mudança, primeiramente de si e, depois, do próprio mundo em que habita.

Em relação ao mito, retomado por Camus em seu texto, após ter presenciado e denunciado o rapto de Egina por uma águia, a mando de Zeus, e, logo em seguida, por ter cometido muitas outras trapaças para com os imortais, Sísifo fora condenado a executar um trabalho exaustivo e sem propósito, ou seja, a rolar uma grande pedra montanha acima, mas que, depois, devido ao seu próprio cansaço, ela rolaria de volta montanha abaixo, tendo o condenado que levá-la novamente para o alto, como castigo eterno, mas consciente dos motivos pelos quais o mesmo lhe fora imposto.

Essa parece ser, como se verá, a condição das personagens analisadas no conto selecionado, pois o constante sofrimento delas, seja pela sobrevivência ou pela manutenção da sanidade mental, advém não apenas das escolhas feitas em momentos inoportunos, mas, principalmente, como consequência de algo que parece fugir à compreensão humana. O que foge à razão, entretanto, pode ser representado criativamente pela arte literária na

tentativa de capturar esse sofrimento continuado delas, seja por atuarem no palco ficcional criado pelo narrador ou diretor teatral; representando, portanto, outras pessoas, seja pela representação de si mesmas enquanto sujeitos obrigados a viverem num mundo ininteligível, padecendo como um herói trágico da antiguidade clássica; ou ainda, como um anti-herói social, o que no parece ser o mais comum na contemporaneidade.

### **3. Entre a modernidade e a ambiguidade: em cena, os vazios de um espetáculo**

Em “O espetáculo não pode parar” (1983), uma dentre muitas narrativas curtas de Sérgio Sant’Anna que também remete à condição de representação de suas personagens no palco, desde o título já temos clara a sua vertente de escrita ligada às artes dramáticas. Pela representação da peça que acontece todas as noites e por seu caráter de reflexão metalinguístico, ou ainda, metateatral, existe a possibilidade de se pensar sobre o que escreveu Lehmann (2007, p. 422) quanto à totalidade do espetáculo e a “teatralização” que aconteceria em todos os campos da vida social e, conseqüentemente, segundo ele, o teatro compartilharia com a Literatura; portanto, a característica de não ilustrar, mas designar (LEHMANN, 2007, p. 195).

Nesse sentido, partindo-se da ideia de que os textos literários são escritos para circulação em sociedade, a própria noção de espetáculo pode ter sido introduzida no texto em análise, bem como também em outros textos do autor, para ampliação da condição de “performatização” do real por meio do ficcional, visto que o destaque não estaria apenas nas falas e monólogos das personagens em sua atuação, mas nas reflexões que elas mesmas fazem sobre si, ou ainda, nas que são passíveis de serem feitas, a partir delas, pelo leitor do texto.

No conto, por exemplo, o sujeito que representa o marido moribundo e que, pela sua condição de acamado apenas murmura “frases semi-inteligíveis” (SANT’ANNA, 1997, p.167), como ele mesmo afirma, faz parte de um espetáculo dito imaginário. Precisamos, com isso, acompanhar suas falas para formarmos a ideia de uma apresentação teatral que se pretende moderna e ambígua do ponto de vista do diretor. O que está sendo narrado pelo próprio ator/personagem apresenta-se apenas como um acontecimento ficcional, literário, mas que, ao ser representado na mente dos leitores/espectadores, vai se consolidando e fazendo que eles reflitam melhor sobre si mesmos como constituintes também de um espetáculo que é real, mas que nem todos, por falta de lucidez de sua

própria condição, teriam consciência disso.

A peça teatral, portanto, não constitui um texto propriamente dramático em sua estrutura, mas a narração de um acontecimento para ser representado no palco, em que tudo estaria fadado a recomeçar a cada nova representação. O narrador, no entanto, por ser também o próprio ator que representa como protagonista, ainda que em sua condição de homem quase mudo na peça, possui essa consciência que o faz sofrer e, enquanto sujeito crítico, é o que mais se manifesta de maneira a distanciar-se daquilo que ele mesmo representa. Esse processo artístico de criação pode ser compreendido, pelo viés, da “liberdade” que o sujeito contemporâneo possui de representar e ser representado:

O meu papel é sobretudo estático: serve de contraponto à força deles. Eu estou paralisado numa cama, com uma doença qualquer. Mental ou física, o autor não deixou bem claro. O autor propõe um texto aberto às interpretações e com o qual as pessoas possam identificar-se. Eu ali deitado e os outros dois plenos de vida, exuberantes. As pessoas selecionam inconscientemente: eu, ou eles dois. Ou mesmo ambas as coisas: a fascinação simultânea por dois pólos opostos: o instinto de vida e de morte: o conflito. Eu lá, inerte, e eles dialogando e fazendo o resto (SANT’ANNA, 1997, p. 167-168).

Na situação de representação teatral em que se encontram as personagens, o narrador afirma em seguida que “O resto é o seguinte: ela é uma mulher jovem, bela e saudável. Tânia. Minha mulher. Ele, o seu amante. Um cara inescrupuloso e viril, apesar de, na vida real, o ator ser bicha. Mas ali no palco não. Ali ele é macho” (SANT’ANNA, 1997, p. 168).

A descrição do cenário é simples: uma sala mobiliada de forma sóbria e moderna. As personagens ficam separadas por uma parede e uma porta aberta, ou seja, por duas peças contíguas; quem assiste à peça, porém, pode perceber o ambiente de degradação humana, tanto física, pois ele é escuro e fétido, cheio de teias de aranha, como moral, por ser o espaço da traição, de afetos e desafetos, visto que “[...] o diretor pediu ao cenógrafo um ambiente que refletisse, além da problemática existencial, a sociedade. O velho e o novo, suponho: as forças em confronto no meio social” (SANT’ANNA, 1997, p.168).

Entre a representação da “vida real” ficcionalizada e a “vida ficcional” representada no palco imaginário descrito pelo narrador, além do “confronto” ou disputa simbólica entre a doença de um e a saúde dos outros dois, destacam-se as muitas outras oposições e contradições que envolvem a condição dos três: a busca pela felicidade lírico-amorosa em meio à ausência do estigma da culpa em que vivem a esposa e o amante, chamado Felipe, e a indiferença do marido traído frente à repetição desses momentos,

manifestando sua ironia com a certeza zombeteira do destino que, por sua vez, mais cedo ou mais tarde, fará que todos eles sejam sucumbidos pela morte:

Esta a proposição maior do autor, penso: eu simbolizando o destino final de todos os homens. Retornando à mãe terra, apodrecendo. Eles traduzindo dialeticamente a força cega e transformadora da natureza. Ou de uma nova sociedade, sei lá. Tanto é que Tânia ficou grávida e isso para mim possui uma significação óbvia. A criança, a nova vida que chega, enquanto eu vou partindo. Foi a última obra do autor. Terminada na véspera de seu suicídio, o que se tornou excelente publicidade (SANT'ANNA, 1997, p. 168-169).

Essa ideia de haver uma força “cega e transformadora da natureza” em sua dialética de tradução frente à continuidade e insistência de vida biológica e social no mundo, mencionada pelo narrador, faz-nos preencher os vazios dessa reflexão “abandonada”, por assim dizer, pelo uso da expressão “sei lá”. Na verdade, consciente de seu porvir no mundo, o sujeito passa a se confrontar com a realidade absurda que apela para a morte. Sua consolação, entretanto, está na consciência de que os outros dois, mulher e amante, mais cedo ou mais tarde, também estarão na mesma condição ou em condição semelhante. Essa ideia de que tudo chega ao fim, por sua vez, estende-se ainda para o próprio autor da peça que está sendo representada, pois o mesmo, em seu desassossego ou anseio pela própria imortalidade, consciente também dessa impossibilidade ou da incerteza frente ao seu futuro no suposto mundo espiritual, opta por se arriscar, banalizando assim a vida em detrimento da fama, ainda que esta possa ser apenas momentânea.

Para o filósofo que embasa a análise do texto, por exemplo, o absurdo nasce exatamente “desse confronto entre o apelo humano e o silêncio despropositado do mundo” (CAMUS, 1989, p. 22). A busca de um sentido maior para a vida, quase sempre, esbarra-se na ininteligibilidade da existência frente a Deus e à eternidade. Essa confrontação que terminaria com a morte, última porta de entrada para o além ou para o nada, faria parte única e exclusivamente da experiência e da razão humana, sendo, portanto, uma condição arbitrária do sujeito. O realismo exigido pelo autor da peça, por exemplo, entra em confronto com os princípios morais e éticos do ator que representa o homem moribundo, que a considera uma “perversão sádica” e, mais que isso, “uma exasperação brutal dos sentidos” (SANT'ANNA, 1997, p. 169), contrapondo-se assim à sua própria “inércia”. O absurdo da crueldade representada no espetáculo estaria, nesse caso, não apenas na representação dos atos da peça, mas em sua constante repetição. Talvez isso se deva ao fato de, na sociedade contemporânea, cada vez mais ávida por narrativas e espetáculos como formas de catarse daquilo que se manifesta estranho ou contraditório em si mesmo,

haver um entrecruzamento entre o real e o ficcional, pois conforme pondera Guy Debord (1997, p. 13), nela reinam as modernas condições de produção e, até por isso, a vida em sociedade se apresenta também como uma imensa acumulação de espetáculos, ou seja, tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação:

O espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como *instrumento de unificação*. Como parte da sociedade, ele é expressamente o setor que concentra todo olhar e toda consciência. Pelo fato de esse setor estar separado, ele é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza é tão somente a linguagem oficial da separação generalizada (DEBORD, 1997, p. 14).

Parafraseando o que escreveu Debord (1997), a ideia de espetáculo se constitui, por sua vez, enquanto algo autônomo, continuado, e que possui sua própria linguagem. É o que apresenta uma alienação recíproca a ponto de confundir sua própria realidade, ou ainda, é a afirmação da aparência de toda a vida humana, é o momento histórico que nos contém. No caso específico da narrativa em análise, ao ser representado, pela própria alienação do público, o espetáculo pode não levar a nada que não seja ele mesmo. A possível catarse por parte dos que o assistem, nesse caso, estaria em relembrar sua própria condição enquanto homens e mulheres que ainda vivem, apesar de já terem sido totalmente dominados pela economia do mundo capitalista. Na procura de algo para a satisfação instintiva e catarse momentânea, por outro lado, há sempre um deparar-se com a violência, seja ela real ou simbólica. Essa condição humana traz consigo, quase sempre, uma “vítima sacrificial” para poder expurgar a culpa de alguém em particular ou para despertar os anseios de ordem coletiva, amenizando assim os instintos mais recônditos de muitos. No caso analisado, como mais uma “vítima alternativa”, “cuja morte pouco ou nada importa” (GIRARD, 1990, p.13), o próprio sujeito vitimado narra o que pensa ao representar sua personagem no palco:

Então ela me mata. Sim, eu sou assassinado. Antes, há o monólogo final, em que ela afirma, entre outras coisas, retirar minha vida por piedade. E também para dar um impulso, uma ajuda à natureza, Tânia diz friamente. Alguns críticos falaram em determinismo histórico, somado à liberdade do homem de apressar o processo. Mas há muita racionalização por parte de Tânia, creio. O que ela deseja, de fato, é desfrutar sem obstáculos os prazeres da carne. Os deliciosos prazeres da carne (SANT’ANNA, 1997, p. 169).

A decisão racional de Tânia de ceder aos caprichos dos seus desejos carnis parece contradizer a visão de mundo do marido, pois este, vítima já de sua própria condição doentia, torna-se mais uma vez vítima pela mão da esposa que o assassina sem que ele possa julgá-la por ato tão hediondo. Remover, a qualquer custo, os obstáculos para desfrutar livremente os prazeres da carne nos braços do amante, teria sido, portanto, o

motivo para que ela chegasse a praticar ação tão absurda do ponto de vista humano. Esse caráter compulsivo, porém racionalizado, de destruição ligado à sexualidade aguça ainda mais a curiosidade do público no clímax da peça. Apesar de não haver repressão direta da prática sexual entre Tânia e Felipe (o amante) podemos afirmar que, sob as condições que se encontravam os três, a manifestação de um ato violento como o que ela pratica, seria, conforme escreveu René Girard (1990) sobre violência e sexualidade, um deslocar-se do desejo sexual para objetos substitutivos, seja ele qual for. Para Girard (1990, p. 49), “[...] seria tentador acreditar que a violência é impura por relacionar-se com a sexualidade. Mas apenas a proposição inversa mostra-se eficaz no plano das leituras concretas. A sexualidade é impura por relacionar-se com a violência”.

Nesse caso, fruir os instintos de vida frente à espreita da morte, ou melhor, na presença de alguém que pode morrer a qualquer momento, mas que isso também não acontece por algum motivo, seria muito constrangedor, pois o objeto substituto estaria em concorrência com objeto ainda não substituído completamente. Nesse sentido, Girard pondera:

Assim como a violência, o desejo sexual assemelha-se a uma energia que se acumula e que acaba por causar mil transtornos se for contida por um tempo demasiadamente longo. Por outro lado, deve-se observar que o deslizamento da violência para a sexualidade e da sexualidade para a violência ocorre com muita facilidade, tanto em um sentido quanto em outro, mesmo nas pessoas mais “normais”, e sem que seja preciso invocar a menor “perversão”. A sexualidade contrariada conduz à violência (GIRARD, 1990, p. 51).

O assassinato do marido, entretanto, pode ser encarado pelo público como algo banal, e que, apesar da brutalidade empreendida no ato de matar alguém, fora colocado pelo diretor no palco de maneira muito “sutil” ou “refinada”, com a voz do protagonista sendo abafada de uma vez por todas no “palco” da existência, e isso talvez com o intuito de não despertar muita comoção ou empatia para com ele, mas sim, acomodação frente ao sofrimento que, nesses tempos, não pode mais fazer dele um herói trágico:

E ela mistura um veneno ao meu remédio. O veneno aniquila lentamente minhas forças, enquanto Tânia continua o seu monólogo. E eu movimento os lábios, sem emitir nenhum som ou significado. Houve algumas tentativas de interpretação para minhas palavras silenciosas nessa cena. Inclusive uma teoria que transfere ao espectador a responsabilidade de preencher aquele vazio. Tânia termina seu monólogo e eu prossigo movimentando os lábios. Algumas pessoas se erguem nas cadeiras, tentando escutar. Mas é só o silêncio. E eu morro. Silêncio (SANT’ANNA, 1997, p. 169).

A responsabilidade de preencher o vazio desse ato também pode ser transferida para o leitor/espectador, já que a provável interpretação da cena final não acontece de

maneira reflexiva pela platéia. Não há comiseração alguma frente ao ocorrido. O silêncio no palco demonstra o quanto as pessoas são capazes de (re)aprenderem a ver o absurdo, como se o colocasse em seu devido lugar: como apenas mais uma descrição do vivido; ou seja, para ele, o ato de pensar implica em “reaprender a ver, dirigir a consciência, fazer de cada imagem um lugar privilegiado” (CAMUS, 1989, p. 30). A verdade do assassinato em si mesma se torna a única condição real para os que o presenciam em cena. Como é de praxe haver aplausos no final de uma apresentação teatral, a impotência da vítima passa a ser, ironicamente, contraditada pela aclamação do público, visto que, ao descer da cortina, as pessoas aplaudem de pé aos gritos de “Bravo”, “Bravo” (SANT’ANNA, 1997, p.169).

Se há ou não sentido nisso tudo, o próprio ator não sabe explicar. Em sua constatação, ao representar alguém em situação de sofrimento extremo, pondera apenas que “certos dias, sobretudo aos sábados, voltamos à cena umas cinco vezes, para agradecer. E eles não param de aplaudir. Há mais de oito anos já” (SANT’ANNA, 1997, p. 169-170). A resignação frente ao destino cruel da personagem moribunda, portanto, é óbvia por parte de todos, exceto para o ator que a representa. Frente à sua lucidez revoltante, porém, não encontra explicações lógicas para o resultado exitoso do espetáculo considerado horrível. O consentimento do público, por sua vez, aproxima-se da ideia de Camus (1989, p. 44) de que “o absurdo não liberta: liga”. No texto em análise, essa ligação aconteceria pelo fato de que todos, incondicionalmente, aplaudem um espetáculo “[...] grotesco, vulgar e até óbvio, em alguns momentos, beirando o subliterário. O espetáculo é, antes de tudo, patológico. Mas o público gosta. Acontece todas as noites, exceto às segundas-feiras (SANT’ANNA, 1997, p. 170).

O espetáculo, portanto, apesar de sua morbidez, “não pode parar” porque o absurdo que nele se apresenta pode ser que esteja para além da compreensão humana e, até por isso, pretende-se ambíguo e moderno em sua “totalidade” e “teatralização” da vida social.

#### **4. Considerações finais**

Ao analisarmos o texto “O espetáculo não pode parar” (1973) ficou evidente, portanto, a vertente teatral como representação autêntica de um fato ficcional em que o absurdo da morte do protagonista no palco pode revelar ao leitor contemporâneo o quanto a violência está inevitavelmente ligada à sexualidade e, conseqüentemente, à sutileza e à

maldade consciente de quem comete um crime. A representação deste em uma peça de teatro qualquer, comentada por um ator-narrador em um texto literário de estrutura convencional, trouxe a consciência de seu enfadonho e repetitivo papel, levando-nos a reflexões sobre como o absurdo fora encenado sem que houvesse maiores comoções por parte do público receptor.

Brandão Santos (2000), ao escrever sobre a vertente teatral na obra de Sérgio Sant'Anna, por exemplo, afirma que, assim como no caso desse texto em estudo, o autor sempre procura nos oferecer, de forma até obsessiva, um corpo presente por meio de um teatro a que ele chama de impossível e alucinante. Esse corpo presente, neste caso, seria o do homem moribundo, representado pelo ator, entre outros corpos em ação, que faz uma crítica à sua condição de intérprete da personagem. Preso ao olhar e à voz do narrador em primeira pessoa, o corpo se mantém em sua solidez como figurante de um espetáculo em que a desorientação do protagonista para a morte que se aproxima é ressaltada pela sua antecipação criminosa. Assim, o texto é que “solidifica” o corpo, pois “[...] através do olhar silencioso ou do olhar recursivo, o corpo se oferece” (SANTOS, 2000, p. 71). Nesse sentido, “[...] o narrador se assemelha a um ‘necrófago’, ‘uma variante mais inofensiva dos assassinos’” (SANTOS, 200, p. 71). Essa ideia de um “assassino inofensivo”, entretanto, aproxima-se da ideia do absurdo apresentada na análise do texto pelo viés camusiano.

A própria irracionalidade do assassinato em si e da recepção simpatizante do público que o assistia todas as noites no teatro, levou-nos a refletir sobre a tendência contemporânea de amenizar ou mascarar as consequências da violência ligada intrinsecamente à morte. Quanto ao narrador que se assemelha a um “necrófago”, ou seja, “[...] uma variante mais inofensiva dos assassinos”, foi extraído do livro *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982). No conto homônimo, no tópico “AUTO-ANÁLISE”, o próprio narrador-escritor confessa:

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

Nessa linha de pensamento é que Camus também coloca o ator como figura importante na representação da efemeridade da vida e, conseqüentemente, do absurdo. Para ele, por exemplo, “o homem cotidiano não gosta de perder tempo” (CAMUS, 1989, p. 50), e, com isso, o seu interesse está voltado unicamente para si próprio, sobretudo quanto ao que ele poderia ser:

Daí seu gosto pelo teatro, pelo espetáculo, em que lhe são propostos tantos destinos, de que ele recebe a poesia sem lhes sofrer a amargura. Pelo menos ali se reconhece o inconsciente e continua a se apressar para sabe-se lá que esperança. O homem absurdo começa onde este último termina, e onde, parando de admirar o jogo, o espírito quer entrar nele. Penetrar em todas essas vidas, experimentá-las em sua diversidade, é exatamente representá-las (CAMUS, 1989, p. 50).

Sem colocar os atores em geral sob o apelo do absurdo, Camus pondera em sua reflexão que eles teriam, de fato, um destino que poderia seduzir e atrair um coração aberto que, assim como eles, ao representarem as experiências de vida das personagens, constatarem que um dia tudo chegará ao fim, e portanto, à morte. A lucidez frente ao real espetáculo dessa temida protagonista no mundo, como sabemos, é *ad infinitum*. Assim como Sísifo, o ator-narrador do texto faz jus a essa condição absurda e enfadonha de trabalhar em vão. Entretanto, Camus (1989, p. 53) também alerta que o tempo é o que o acorrenta e exerce o seu efeito sobre ele. O destino do ator no texto, assim como o da personagem que ele representa, de certa forma, são os mesmos: “chega o tempo em que é preciso morrer no palco e no mundo” (CAMUS, 1989, 53). Até mesmo por isso que, enquanto há vida, apesar da consciência da proximidade da morte, “o espetáculo não pode parar”.

## 5. Referências

- CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**: ensaio sobre o absurdo. Tradução e Apresentação de Mauro Gama, Editora Guanabara, 1989.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.
- GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Tradução de Martha Conceição Gambini. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- SANT'ANNA, Sérgio. Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Krammer). *In*: \_\_\_\_\_. **Contos e novelas reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 65-167.

SANT'ANNA, Sérgio. O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro. *In*: \_\_\_\_\_. **Contos e novelas reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 173-323.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. **Um olho de vidro**: a narrativa de Sérgio Sant'Anna. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.