

*SENHORITA SIMPSON (UMA NOVELA): ARRANJO  
CÊNICO PÓS-MODERNO*

**Carlos Eduardo Vieira de Figueiredo**  
*Mestrando em Literatura Brasileira, UFSC*

Ao contrário dos anos 70, no Brasil, quando o autoritarismo e a censura política impediam a livre manifestação artística e os escritores tendiam à elaboração de uma narrativa de denúncia, tipo documental ou autobiográfica, de caráter mimético e próxima do realismo-naturalismo<sup>1</sup>, os anos 80 representam a maturidade de uma geração influenciada pela contracultura: maio de 68 na França, o festival Woodstock, a difusão das drogas, a cultura hippie, a liberação sexual e a emancipação feminina.

E, neste novo contexto, alguns autores do período passarão a realçar em seus escritos uma inserção problematizadora dos componentes auto-reflexivos da obra de arte, forjando aquilo que Linda Hutcheon conceitua como uma “autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas”<sup>2</sup>, procurando evidenciar o caráter ideológico (enquanto produção geral de sentido) das mesmas, dentro de um argumento intertextual em relação à sua teoria e prática<sup>3</sup>.

Neste sentido, a obra *Poética do Pós-Modernismo*<sup>4</sup>, embora apresente uma referência crítica oportuna para caracterizar o estilo literário da pós-modernidade, por outro lado limita-se a um espaço reduzido para dele extrair sua exemplificação cênica para a composição narrativa. Tal fato se dá uma vez que o modelo conceitual proposto pela autora privilegia os aspectos ideológicos da ficção e não pretende extrapolar essa mesma modelação crítica de enaltecimento da ideologia a qual se apóia num argumento sócio-político e historiográfico.

Linda Hutcheon, ao propor que a ficção e a história se confundem como “formas de narrativa” e “sistemas de significação” aptos à produção de significado<sup>5</sup>, não pretende apenas realçar o caráter ficcional das mesmas, mas também localizar o tema como incursão problematizadora de questões que parecem se destacar em referência ao quadro histórico em que se localizam<sup>6</sup>.

Ora, não obstante possa se partir de elementos conceituais para se estabelecer uma intertextualidade entre arte literária, história, crítica e paródia enquanto componentes ideologicamente *situados* através da ficção,

por outro lado pode-se também propor um critério de análise da composição narrativa que focalize o discurso como mera banalização do cotidiano histórico, incorrendo-se, então, em incursão temática como forma de enredo, na busca de um puro artifício de representação e sugestão da imagem como proposta de um cenário.

Assim, embora qualquer componente discursivo se situe numa prática histórica que surge como subtexto ideológico para a composição narrativa e também a partir de Joyce (1882-1941) e Mallarmé (1842-1898) se perceba a preocupação *auto-reflexiva* da linguagem diante da possibilidade mesma da arte poética, permanece um aspecto que se insere em todo enunciado: a projeção da imagem enquanto efeito cênico que, apesar de ser também um componente ideológico, no entanto existe *per si* como puro jogo imagético, não importando que esteja inserido em um ou outro contexto histórico, social ou político.

Tal proposição pode parecer como oposta à intertextualidade historiográfica presente na concepção da autora de *Poética do Pós-Modernismo*, já que equivale, de certa maneira à pretensão de autonomia da arte e da imagem. No entanto, pretende somente sugerir que, apesar do modelo teórico proposto por Linda Hutcheon ser significativo no que diz respeito aos aspectos culturais e ideológicos do "pós-modernismo na ficção", porém não extrapola a feição puramente "problematizadora" (enquanto auto-reflexividade e imersão sócio-política e histórica) das narrativas pós-modernas.

Ou seja, o dialogismo presente na pós-modernidade não pode ater-se exclusivamente à intertextualidade discursiva em torno de sinais históricos e ideológicos definidos, mas deve conter também a percepção de que toda elaboração textual é efeito imagético, não importando que seja manuseio de um ou outro objetivo localizado enquanto componente crítico.

Desse modo, o retorno histórico que Linda Hutcheon conceitua como leitura apreciativa e irônica do passado ou como fluxo em relação à sociedade contemporânea não só se processa no âmbito do intertexto narrativo ficcional e historiográfico, mas também na forma de composição da narração: no arranjo cênico de sugestão da imagem que compõe a relação tanto com o modelo burguês de romance (e.g., o realismo-naturalismo) bem como com a narrativa *avant garde* (embora não o faça como retorno ideológico humanista ou como proposta de rompimento e inauguração formal), mas enquanto manuseio técnico da linguagem na arte de compor um cenário.

Isso significa que tanto se pode considerar o pós-modernismo como paródia crítica e intertextual com o contexto histórico de tudo que tenha sido escrito e dito, bem como elemento compositivo de sensibilidade imagética. Não se trata de se estabelecer supremacias, uma vez que a pós-

modernidade não pode pretender o estabelecimento de ideologias e modelos formais fundamentais (embora o faça, já que toda enunciação em torno da linguagem é ideologia e forma) enquanto essencialidade. Mas, deve diversificar, procurar o diálogo de imagens e de temas em todos os níveis, até mesmo no elemento lírico-romântico. Isso significa que devem aparecer simultaneamente tanto a análise cultural (na descoberta da inclusão problematizadora - espacial e temporal - do texto narrativo num contexto social, político e histórico) bem como o enfoque ficcional na forma de mero artifício cênico de composição imagética.

Do contrário, ao se preponderar a análise dos elementos ideológicos - como relação objetiva da narrativa com a instituição política do poder - esvai-se a projeção do cenário enquanto arranjo de imagens e uma possível sensibilidade fica inserida no campo histórico-referencial do discurso. E, nesse caso, será pretender o pós-modernismo exclusivamente como um único estilo - o da intertextualidade crítica com a história.

Ou seja, se por um lado o conceito de “metaficção historiográfica” (no sentido de que “o ideológico e o estético tornam-se inseparáveis”)<sup>7</sup> possui uma fundamentação coerente com a prática narrativa como “historicamente condicionada”<sup>8</sup>, uma vez que “sempre agimos e utilizamos a linguagem no contexto de condições político-discursivas”<sup>9</sup>, permanece, porém, o recurso imagético, como eterno referencial da linguagem, na arte de se projetar um arranjo cênico enquanto forma também de um outro enredo (semiótico).

A novela *A Senhorita Simpson* (1989), de Sérgio Sant’Anna, compõe bem a *mise en scène*. E o faz sugerindo um pequeno espaço brasileiro, essencialmente urbano: a zona sul da cidade do Rio de Janeiro, Copacabana, a classe-média, o inglês como língua de mercado e da moda, a mulher no trabalho, a separação conjugal, o misticismo oriental e a utopia da trilha pela Bolívia e Peru rumo a Cuzco e Machu-Pichu (roteiro seguido por tantos jovens da época). Tudo isto trabalhado com muita ironia e consciência crítica sobre o ato de narrar, por parte de um autor que certamente esteve no contexto, olhando desconfiado para alguns modelos, apreciando o sabor e a possibilidade do encontro e parecendo ter nunca se submetido ao vício.

Assim, mantendo-se fora do interior da narrativa, Sérgio Sant’Anna distancia-se do mundo de seu protagonista, não se identifica enquanto narrador e através da alteridade transfere para a personagem a vivência da história (em seu duplo sentido: ficção e experiências do passado). A intertextualidade metaficcional enquanto reflexividade consciente do papel da ficção na contemporaneidade é feita através do ‘pastiche’<sup>10</sup> em relação às histórias do gênero “meu tipo inesquecível”, que aparecem na “Seleções do Reader’s Digest”, conforme apresentação feita na epígrafe da obra<sup>11</sup>. E esse

roteiro problematizador confunde-se com a própria narração enquanto técnica e modo de compor a narrativa (estória). Como característica pós-modernista, no entanto, em torno de uma superposição crítica e paródica, ficcional e historiográfica, Sérgio Sant'Anna procura reconstituir o estilo (gênero) através da sensibilidade compositiva mais do que sob uma conceituação estética que privilegie o contexto puramente ideológico do discurso.

Assim, como técnica de narração, o tema e o enredo parecem juntar-se enquanto arranjo de linguagem e artifício cênico da mera banalidade do ato de viver: a linguagem é simples, objetivando uma aceitabilidade fácil e sugerindo o efeito comum de representação da vida enquanto dissolução do cânone maior. Ao mesmo tempo, no entanto, realçando o caráter da importância do fato para o narrador que tem na vivência do texto elaborado um motivo a mais para viver. Como pretexto de ter o que contar e lembrar. E não importa que quem narre seja deveras um escritor (no sentido de autor em alto grau), mas um narrador cômico da sua própria fragilidade, um que se identifica (ou pelo menos pode fazê-lo) com tantos outros que pretendem também participar da ação de terem um dia narrado. Desta forma, vivência e ficção se confundem já que o gênero "meu tipo inesquecível" reproduz a verossimilhança com o vivido. E diante da extinção na contemporaneidade da experiência de narrar<sup>12</sup>, quando o ser humano está diluído no meio da multidão e se torna presa fácil da tecnologia, as vivências históricas (não mais experiências propriamente)<sup>13</sup> tornam-se ocasionais, dissolvidas nos fragmentos colhidos pelos meios de comunicação de massa. Este é o lugar das narrativas do gênero "meu tipo inesquecível": um último refúgio que possibilite às gerações terem ainda o que e onde contar.

Em *A Senhorita Simpson* o ponto de partida é um cursinho de inglês, o Piccadilly, que serve como *motif* principal para a narrativa. As inter-relações vitais para o enredo vão surgindo como decorrência dos encontros noturnos para as aulas, tendo como narrador-protagonista Pedro Paulo Silva (um dos alunos da turma, 29 anos, funcionário-público no Tribunal de Justiça, separado da mulher, um casal de filhos, habitando sozinho um pequeno apartamento na Prado Júnior e profundamente envolvido com uma dependência por Valium, como soporífero, e por mulheres, como carência de afeto). De certa forma sugerindo em tom de paródia o tipo romântico: a crise existencial, uma espécie de obsessão pelo encontro intermeada por um ligeiro temor, a fuga das responsabilidades 'morais' e a fragilidade das relações não duradouras<sup>14</sup>. O "meu tipo inesquecível" instala-se na figura de Miss Simpson (faixa etária dos 40, sobrevivente de Woodstock, professorinha de inglês no Piccadilly e que por um instante se converte na mãe desejada no auxílio geral e no sexo). E aqui também, como em toda história do gênero, aparece um final de 'agradeço por tê-lo(a) conhecido', em deferência à importância da

personagem narrada para a vida de quem com ele(a), de algum modo, um dia conviveu. Para o protagonista Pedro Paulo Silva, trata-se de Miss Simpson, que lhe restará sempre na memória<sup>15</sup> enquanto forma de encontro necessário e vital.

O ponto de vista do narrador não é onisciente. Ele não mergulha na vida das demais personagens, que só se formam enquanto incursão cotidiana de relacionamento. Personagens opacas, portanto, sem aprofundamento psicológico. Apresentadas não em si mesmas, mas em relação às demais. Delas só se conhecem as superficialidades que estão presentes no contexto da ação. O próprio Pedro Paulo Silva é construído a partir de migalhas: pequenos detalhes aqui e ali. Assim, através de uma sugestão cênica fragmentada em episódios, o leitor vai se apropriando aos poucos de todo o enredo, o qual também é desprovido de profundidade. E as inter-relações pessoais no contexto da obra se esgotam rápido e fácil. O Piccadilly é quase que o único local de encontro. Nele os alunos da turma de Miss Simpson (07 no total) se conhecem e se entretêm como se fossem jovens adolescentes, possivelmente como um pretexto para o rompimento com o estado diurno do trabalho. As aulas noturnas de inglês funcionam, assim, como um espaço lúdico: próprio para o relaxamento e a desrepressão. Brincadeiras acontecem, num constante passar de bilhetinhos em classe, além das gozações mútuas.

Evidente que a trama maior se dá em torno do narrador e protagonista Pedro Paulo Silva: seu relacionamento remoto com a ex-esposa Antonieta; sua visita ocasional aos filhos quando lhes conta histórias inventadas; seu ligeiro contato com o pai e amigo advogado, alcoólatra e depois suicida, que vive com a quarta mulher, Maria de Fátima (nome artístico: Mara Regina), num apartamento em Laranjeiras; seu distanciamento da mãe agora casada “com um joalheiro careca e chatsismo”<sup>16</sup>; seu encontro com o misterioso e suspeito Wan-Kim-Lau chinês, amigo de Antonieta, impregnado com a sabedoria oriental e professor de tai-chi-chuan numa academia; sua dependência por Valium antes de dormir e seu infatigável apetite sexual por mulheres movido por uma espécie de descontrole emocional baseado no desejo de livrar-se do tédio.

Em forma de *flashes* momentâneos, a ação e o cenário vão se compondo, quando a narrativa se propõe a realçar a similitude com as histórias do gênero “meu tipo inesquecível”. Assim, o estilo é claro, sem maior ostentação retórica e técnica, a não ser pelo recurso utilizado na passagem em que Pedro Paulo Silva conta para o Gordo sua transa com Ana e o autor sobrepõe simultaneamente e de modo engenhoso três focos narrativos diversos<sup>17</sup>. Também algumas frases de efeito aparecem: “A gente sempre morre antes da última dose” (deixada pelo pai suicida dentro de uma “garrafa quase vazia”, antes de se matar); “meu reflexo de passageiro da vida no

espelho" (em conotação com a contemporaneidade); "a fragrância de um perfume na memória" (parecendo Marcel Proust); "o alvorecer das utopias" (em analogia ao sonho hippie); "A história se repetia como comédia; esperava-se que não se repetisse como tragédia" (parodiando Karl Marx)<sup>18</sup>.

No interior da narrativa uma proposta intertextual aparece enquanto uso constante de um inglês básico, que aqui e ali postula do leitor um mínimo de domínio. E esse cruzamento interlingüístico deriva do Piccadilly, onde, através de Miss Simpson, Pedro Paulo Silva e o resto da turma preenchem o vazio de suas próprias histórias com as aventuras vividas pelos Dickinsons, Harrison e Jones, personagens de uma outra história; o livro didático utilizado.

Por outro lado, as questões sociais e políticas são abandonadas ou, no mais, deixadas à imaginação do leitor enquanto apelo irônico; e.g., o episódio da greve no Piccadilly, ironizando maio de 68 e o movimento político brasileiro pós-64. O Matoso (um dos alunos da turma) é pego fumando *marijuana* no banheiro da escola e um ruidoso Mr. Higgins (o diretor) pretende expulsá-lo pois, embora fosse uma droga leve e que "se disseminara por todas as escolas", conforme argumentara Miss Simpson assumindo a defesa dos alunos, em "-Escolas só de inglês, não-", receoso de que "se aquilo se tornasse um hábito", "o nome do Piccadilly"(...) "iria por água abaixo (ou algo parecido)<sup>19</sup>. Como se fosse um 'É proibido proibir' a greve então é proposta. No entanto não acontece; Miss Simpson convence o diretor.

Mas, tem-se a alusão a "um marco histórico no movimento estudantil", ao "dinheiro da CIA no negócio"; o eco das "palavras liberty and democracy" e a ovação para que o protagonista Pedro Paulo Silva seja elevado à categoria de "líder revolucionário"<sup>20</sup>. A ironia se faz presente, então, de forma completa: em seu caráter ideológico contraditório, já que estabelece um vínculo com a história ao mesmo tempo em que sugere o tema como um passado perdido. Assim, o que ocorrera em termos reais até em desprendimento (enquanto abnegação = sacrifício dos próprios interesses em benefício de uma causa maior) torna-se agora fragmentos do passado, memória apenas de uma *vivência* de se 'ter ouvido falar'.

A partir dessa analogia intertextual entre o passado e o presente, entre a novela e as histórias do gênero "meu tipo inesquecível", percebe-se na composição cênica de *A Senhorita Simpson* a vida aparecendo como o grande intertexto. Já não mais em torno de um 'eu' utópico, indivisível e potente enquanto projeto "liberal humanista", mas de um 'eu' fragmentado que, de repente, se vê no vazio. Vale, então, a lembrança de 'roteiros', não mais como um enredo coeso em torno de um princípio, um meio e um fim. Mas, enquanto possibilidade de apego a um *presente* de imagens meio-

ambientais (natureza - indivíduo(s) - objetos) que se arranja ou se compõe como ajuntamento de estilhaços visuais: e.g., “um tremendo pôr-do-sol sobre o mar de Copacabana”, a “porta pantográfica” do elevador, ou os “reflexos luminosos que estampavam tonalidades fantasmagóricas na pele de Miss Simpson”<sup>21</sup>.

O arranjo cênico então sugere ‘os olhos a se alimentarem de luz’, fixos na possibilidade que o meio-ambiente oferece, uma vez que o passado virou migalhas e já não há mais experiências reais para se narrar: somente vivências ou lembranças momentâneas. Neste ponto, a intertextualidade entre ficção e historiografia propõe a reflexão de que todo o jogo político do passado foi apenas um modo de constructo ideológico enquanto jogo de poder. E a identidade histórica torna-se qualidade apenas narrativa, na arte da composição. Para Pedro Paulo Silva, esse recurso significa procurar a lembrança de seu ‘tipo inesquecível’ e, conforme sugere Walter Benjamin, “começar tudo de novo”, “contentar-se com pouco”, operando “a partir de uma tábula rasa”<sup>22</sup>. E ele assim faz: fura uma das orelhas para “colocar nela um brinco dourado” e ao completar 30 anos estará deixando para trás não a sua juventude, mas a sua velhice, rumo à Bolívia, Peru, Cuzco e Machu-Pichu<sup>23</sup>.

## NOTAS

1. ARRIGUCCI JR., Davi. “Jornal, Realismo, Alegoria (Romance Brasileiro Recente)”. In: Entrevista/Debate. *Remate de Males - Ficção em debate e outros temas*, Campinas/Unicamp: Livraria Duas Cidades, 1979. p.11.

2. HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo. História-Teoria-Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, Série Logoteca, 1991, p.22. A citação aparece como referência ao que a autora denomina de “metaficção historiográfica”, expressão por ela utilizada para caracterizar o “pós-modernismo na ficção” (*Idem*, p.11). Este conceito sugere que a narrativa pós-modernista passa a ser a “base” para o “repensar” e o reelaborar as “formas” e os “conteúdos do passado” (*Idem*, p.22), quando “a cultura pós-moderna usa e abusa das convenções do discurso”, (*idem*, p.15), ao tornar-se também na ficção “uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (*idem*, p.20).

3. *Idem*, p.105.

4. HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo. História-Teoria-Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, Série Logoteca, 1991.

5. *Op.cit.*, p.149.

6. A autora refere-se a que o “pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (*Idem*, p.20) ao mesmo tempo em que insere parte dessa problematização no contexto das minorias, ou seja, dos “ex-cêntricos”, onde ocorre uma “cúmplice associação entre raça, classe, sexo e ideologia” (*Idem*, p.92) enquanto componente temático relativo às narrativas norte-americanas (pós-modernistas) em geral.

7. Idem, p.227.

8. Idem, p.158.

9. Idem, p.227.

10. A grosso modo pode-se pretender aqui uma distinção entre 'pastiche' e 'paródia' com base em que o 1º consiste na imitação de um gênero e a 2ª na imitação de um texto. Mas a discussão pode ser aprofundada, entre outro(a)s, a partir de JAMESON, Fredric. "O Pós-modernismo e a sociedade de consumo". In: KAPLAN, E. Ann (org.). *O Mal-estar no pósmodernismo - teorias e práticas*, Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. p.25-44.

11. SANT'ANNA, Sérgio. "A Senhora Simpson (Uma novela)". In: *A Senhorita Simpson . Histórias*. 1ª reimpress. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.109.

12. Num contexto histórico anterior à contemporaneidade, Walter Benjamin (1892-1940), "O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", (1936), já percebia a extinção da "arte de narrar" no mundo moderno, como consequência da dilaceração da história enquanto experiência acumulada. Para o autor "entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos". Mas, "são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente", como decorrência da possível privação da "faculdade de intercambiar experiências", uma vez que estas "estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo". O presente estudo de Walter Benjamin torna-se peça indispensável para se compreender a relação entre 'experiência' (memória acumulada e transmitida através das gerações) e 'vivência' (simples lembrança cotidiana que perde o vínculo com o passado). BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política - Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. *Obras Escolhidas*, vol. 1. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p.197-98.

13. Numa perspectiva de se ter nas 'vivências' o instante presente e nas 'experiências' o acúmulo de memória através das gerações, proponho o entendimento da noção contida no termo *durée* (duração) em Henri Bergson (1859-1941) que, de forma simplificada, pode ser entendida como o tempo de toda a vida, quando se abstém de se estabelecer uma separação entre o estado presente e o estado anterior. A *durée* é, então, o tempo do eu psicológico integrado na 'memória', a fixação da imagem reproduzida em forma de totalidade existencial. Ou seja, no processo de emergência do passado através da imagem em torno da 'memória' que se atualiza na ação da descoberta. (BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*, passim). O assunto é abordado por Walter Benjamin, "Sobre Alguns Temas em Baudelaire", na sugestão de que "a estrutura da memória é considerada como decisiva para a estrutura filosófica da experiência", que, por sua vez "é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva", formando-se "menos com dados isolados" e mais "com dados acumulados". BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas - Charles Baudelaire - Um lírico no auge do capitalismo*. Trad. Hemerson Alves Baptista. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.105.

14. A ironia em relação ao Romantismo também pode ser colhida a partir do caso Matoso: "mas homossexualismo misturado com tóxicos dava à coisa uma conotação romântica". (SANT'ANNA, Sérgio. *A Senhorita Simpson*, p.164). Ou do bilhete deixado pelo pai suicida enquanto sugestão de se viver apaixonado, eternamente "em busca do amor" (Idem, p.185). E mesmo através da sugestão: "e talvez eu próprio ainda estivesse numa idade romântica em que o amor une o corpo ao espírito" (Idem, p.141).

15. Idem, p.230.

16. Idem, p.143.

17. Idem, p.177-180.

18. Idem, respectivamente, p.186, 198, 206, 211 e 213.

19. Idem, p.149.

20. Idem, p.145-7.

21. Idem, respectivamente, p.137, passim, p.150.

22. BENJAMIN, Walter. "Experiência e Pobreza". In: *Obras Escolhidas - Magia e Técnica*.

*Arte e Política, Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 6.ed. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1993. p.116.

23. SANT'ANNA, Sérgio. *A Senhorita Simpson*. p.229-30.