

Genêro e homofonia em *Um Romance de Geração*, de Sérgio Sant'anna

Gender and homophonic in Um romance de geração, of Sérgio Sant'anna

Gustavo Matte
PUCRS

Resumo: Por se apresentar como um “teatro-ficção”, ou um “romance que é uma peça teatral”, o livro *Um Romance de Geração*, de Sérgio Sant'Anna, é um híbrido de tipo especial, com uma estética bastante particular. Para analisar essa estética, conceitos Bakhtinianos como “bivocalidade”, “gênero” e “polifonia” serão trazidos à discussão. Trata-se, aqui, de investigar uma polifonia de gêneros, e não de discursos sociais individualizados ou representados por narradores e personagens. Demonstrarei de que maneira Sant'Anna se vale dos gêneros romanesco e dramático para criar uma bivocalidade de gênero, em que a palavra serve *simultaneamente* ao teatro e à ficção. Partindo disso, tentarei argumentar que o *Romance de Geração* – ao contrário da polifonia Dostoiévskiana ressaltada por Bakhtin – funciona numa estrutura de acordes, muito mais próxima do conceito de *homofonia* da teoria musical.

Palavras-chave: Homofonia. Gêneros literários. Teatro-ficção. Teoria literária. Teoria musical.

Abstract: *Shown as a “drama-fiction”, or a “novel that is a play”, Um Romance de Geração, a book by Sergio Sant'Anna, is a hybrid of a special kind, with a very particular aesthetics. In order to analyze this aesthetics, we will use Bakhtin concepts like “bivocality”, “genre” and “polyphony”. However, we will investigate a polyphony of genres, and not one of social discourses individualized or represented by narrators and characters. We will show how Sant'Anna uses the novelistic and dramatic genres in order to create a bivocality of genres, in which the words fit simultaneously in the drama and in the fiction. Based on that, we will argue that Um Romance de Geração – unlike the Dostoyevsky polyphony highlighted by Bakhtin – works in a structure of chords, close to the concept of homophony from music theory.*

Keywords: *Homophony. Literary genres. Drama-fiction. Literary theory. Music theory.*

1 Introdução

A influência do teatro e do universo teatral parece ser uma linha condutora que une grande parte da obra de Sérgio Sant’Anna, principalmente em sua primeira fase, que abrange as décadas de 1970 e 1980. Em 1980, quando publicou *Um romance de geração*, essa influência em sua imaginação e textos já era bastante evidente. Apenas a título de exemplos, podemos citar o livro VIII das *Confissões de Ralfo* (1975), que recebe o nome sugestivo de *AuThéâtre*; e *Simulacros*, livro publicado em 1977, que mostra personagens às voltas com a necessidade de representar papéis distintos e cambiantes como membros de uma experiência científica. Ainda, depois do *Romance de Geração*, a linha teatral de Sant’Anna segue forte, destacando-se o livro *A tragédia brasileira*, de 1987, definido pelo próprio autor como um “romance-teatro”.

Outra constante muito marcante na obra de Sérgio Sant’Anna é a discussão metaliterária, a problematização do ofício de escrever e da própria literatura enquanto arte – fator essencial para entender suas narrativas, inclusive as citadas acima: o personagem/escritor Ralfo, por exemplo, passa por uma espécie de julgamento num tribunal literário no livro IX (também sugestivamente intitulado *Literatura*) das *Confissões*; e *Simulacros*, por sua vez, é o texto resultante do relato de Jovem Promissor, outro personagem/escritor, sobre as experiências científicas na qual toma parte, sendo que a escrita de seu livro é um pressuposto da própria experiência, e a experiência seria algo como a própria escrita do livro, problematizada constantemente.

No *Romance de Geração* essas duas características (a intromissão do teatro e a problematização metaliterária) trabalham juntas e adquirem importância fundamental, pois é pelo atravessamento mútuo entre o próprio texto teatral e o ficcional que a discussão metaliterária acontece. Se, nas obras anteriores, como *Confissões de Ralfo* ou *Simulacros*, o universo teatral e seus elementos apareciam como influência numa narrativa que, por sua vez, possuía características formais perfeitamente ficcionais, no *Romance de Geração* é o próprio texto que se apresenta como um texto teatral – com didascálias, apartes etc –, construindo uma hibridização que, além de mais complexa, é também mais aparente – elevando ao extremo suas experiências anteriores.

Assim, muitos livros de Sérgio Sant’Anna são livros que apenas se realizam conforme suas próprias estruturas vão sendo discutidas, utilizando, para tal, dentre outros artifícios, também a introdução no texto ficcional de recursos típicos de outros gêneros textuais, literários e/ou formas artísticas, reconhecidamente uma característica da prosa romanesca segundo o teórico russo Mikhail Bakhtin¹. No presente estudo, tomarei o *Romance de Geração* – um romance que é uma peça de teatro, ou vice-versa – como objeto para tentar compreender de que maneira isso acontece e quais os efeitos resultantes em termos de uma estética romanesca: que tipo de híbrido é o *Romance de Geração*?

Numa perspectiva Bakhtiniana, o romance é uma forma literária naturalmente mista. Na dimensão da prosa, segundo Irene Machado, “os discursos e processos de transmissão das mensagens se deixam contaminar, permitindo o surgimento dos híbridos” (2005, p. 154), em que “discursos heterogêneos entre si são empregados ainda que não haja nenhuma regra combinatória aparente” (2005, p. 154 - 155). Portanto, por ressaltar essa natureza híbrida do universo prosaico, o pensamento de Mikhail Bakhtin parece ser o mais adequado para pensarmos aqueles aspectos de *Um Romance de Geração* que me proponho a analisar neste estudo. Conceitos Bakhtinianos como “bivocalidade”, “gênero” e “polifonia” serão trazidos à discussão para ajudar na compreensão do texto de Sérgio Sant’Anna e refletirmos sobre a natureza – bastante original – de seu hibridismo.

Trata-se, aqui, de investigar uma polifonia de gêneros, e não de discursos sociais individualizados ou representados por personagens – o que pode até ser marcante no texto, mas mereceria uma investigação diferente da que estou propondo para o momento. Demonstrarei de que maneira Sérgio Sant’Anna se vale dos gêneros romanesco e dramático para criar uma bivocalidade de gêneros, em que a palavra serve *simultaneamente* ao teatro e à ficção. Partindo disso, tentarei argumentar que o *Romance de Geração* – ao contrário da polifonia Dostoiévskiana ressaltada por Bakhtin, que remete a uma ideia de *contrapunctus* – funciona numa estrutura de acordes, muito mais próxima do conceito de *homofonia* da teoria musical.

¹Conforme afirma Irene Machado, pensando a filosofia de Bakhtin: “Por se reportar a diferentes tradições culturais, o romance surge como um gênero de possibilidades combinatórias não apenas de discursos como também de *gêneros*” (2005, p.153).

2 Bakhtin e Teoria Musical

Em Bakhtin, a língua não é vista como forma objetual, reificada e meramente sincrônica, mas como um plurilinguismo de “línguas” estratificadas que representam pontos de vista sobre o mundo (BAKHTIN, 1993, p. 99) – em eterno e constante processo dialógico de transformação: “para a consciência que vive nela, a língua não é um sistema abstrato de formas normativas, porém uma opinião plurilíngue concreta sobre o mundo” (BAKHTIN, 1993, p. 100).

Bakhtin, assim, argumentará que a cultura prosaica – e sua forma literária máxima, o romance – caracteriza o momento em que o uso artístico da língua funciona no sentido de integrar e redimensionar seu uso social, reproduzindo na arena literária o dialogismo plurilíngue que constrói a língua no mundo. O romance, para Bakhtin, é um conjunto heterogêneo – pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal – (mas harmonioso), onde várias unidades estilisticamente multiformes e várias manifestações sociodiscursivas diferentes são orquestradas num todo superior:

a originalidade estilística do gênero romanesco está justamente na combinação dessas unidades subordinadas, mas relativamente independentes (...), na unidade superior do ‘todo’: o estilo do romance é uma combinação de estilos; sua linguagem é um sistema de ‘línguas’ (BAKHTIN, 1993, p. 74).

E, no meio dessa diversidade de línguas que povoam o romance, a língua literária é apenas uma delas – sendo ela própria longe de unitária, mas estratificada (BAKHTIN, 1993, p. 82):

a própria língua literária oral e escrita (...) é estratificada e plurilíngue no seu aspecto concreto, objetivamente semântico e expressivo. Essa estratificação é determinada, antes de tudo, pelos organismos específicos dos *gêneros*. Estes ou aqueles elementos da língua (...) estão estreitamente unidos com a orientação intencional e com o sistema geral de acentuação destes ou daqueles gêneros (...). Estes ou outros elementos da língua adquirem o perfume específico dos gêneros dados: eles se adequam aos pontos de vista específicos, às atitudes, às formas de pensamento, às nuances e às entonações desses gêneros. (BAKHTIN, 1993, p. 96).

Assim, a estratificação da língua literária é determinada, sobretudo, pelas especificidades dos *gêneros*, de tal forma que, além do discurso do autor, dos narradores e das personagens, uma das formas de introdução do plurilinguismo no romance destacadas por Bakhtin é aquilo a que

denomina “gêneros intercalados”², referindo-se ao uso estético, por parte da prosa romanesca, de gêneros textuais diversos tais como a carta, poemas, textos jornalísticos, científicos etc. Esses gêneros intercalados entram no romance como um de seus componentes menores, integrando-se ao todo orquestrado, mas, em alguns casos, o papel estrutural exercido por um determinado gênero no romance é tão importante que chega a determinar a estrutura do conjunto: temos, então, fenômenos como o romance epistolar, o romance-reportagem, o relato de viagem etc³. Segundo Bakhtin, “todos esses gêneros que entram no romance introduzem nele as suas linguagens e, portanto, estratificam a sua unidade linguística e aprofundam de um modo novo o seu plurilinguismo” (1993, p. 125).

A ideia dos “gêneros intercalados” é fundamental para o prosseguimento deste estudo, que irá investigar justamente o uso de gêneros diversos – mais especificamente teatro e ficção – para a composição de uma obra literária em especial. Precisaremos, no entanto, fazer alguns ajustes em relação à terminologia Bakhtiniana para que possamos dar conta das especificidades e originalidades desse *Romance de Geração*.

Antes de mais nada, é necessário destacar que os gêneros aqui estudados não são *intercalados*, mas *simultâneos*. Ao contrário das *Confissões de Ralfo*, onde gêneros os mais variados como a carta, o diário, a canção, até o guia turístico aparecem intercaladamente, em sequência bem delimitada, no *Romance de Geração* texto teatral e ficcional estão amalgamados de uma forma tal que seria impossível estabelecer seus limites. O que acontece, e pode ser argumentado, é que a primeira parte do livro possui a estrutura de um texto teatral, enquanto a segunda é uma espécie de texto argumentativo, ensaístico ou metaliterário, sendo que o que caracterizaria o livro como um romance seria a *junção intercalada* e *orquestração* dessas duas unidades em um todo superior, o romance. Isso, apesar de verdade, é insuficiente: pois, para uma reflexão mais aprofundada a respeito da obra, será necessário, conforme demonstrarei, pensar, além dos gêneros intercalados que constituem a primeira e segunda parte do livro em sequência, também os gêneros simultâneos que caracterizam essa primeira parte, especificamente. Por isso, irei sugerir, para este estudo, a noção de *gêneros simultâneos*, ou *bivocalidade de gênero*, que será melhor elucidada e exemplificada mais adiante.

²“o discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance” (BAKHTIN, 1993, p. 74 – 75).

³ Será possível argumentar que, a essa lista de Bakhtin, Sérgio Sant’Anna adiciona o “romance-teatro”?

Além do mais, a noção de romance polifônico *versus* monofônico de Bakhtin também precisará ser reformulada para que receba uma nova terminologia: a de *homofonia*. Pois, no *Romance de Geração*, o aspecto aqui investigado não se manifesta em articulação contrapontística, como nos romances de Dostoiévski⁴. Ao invés disso, as vozes dos gêneros simultâneos são conduzidas em bloco, como numa formação de acordes, característica da *homofonia* musical. Essa ampliação da terminologia Bakhtiniana com base na terminologia da teoria musical me parece natural, tendo em vista que o universo teórico do próprio Bakhtin apresenta uma série de recorrências a termos tais como “orquestração”, “timbre” e, é claro, “polifonia”.

3 Um Romance de Geração

3.1 Os Gêneros simultâneos do *Romance de Geração*

Um dos principais efeitos estilísticos causado pela introdução do plurilinguismo no romance é o que Bakhtin denomina “construções híbridas” bivocais. As construções híbridas bivocais são, de acordo com o próprio autor, aqueles enunciados que pertencem a um único falante, ao menos nos aspectos gramatical/sintático e composicional; porém, na realidade, são construções que manifestam “dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas ‘linguagens’, duas perspectivas semânticas e axiológicas” (BAKHTIN, 1993, p. 110). Ou seja: é quando alguma outra voz (seja ela de algum personagem, seja a voz de uma opinião corrente coletiva etc.) interfere em outra voz sem que haja qualquer marcação sintática sinalizando essa interferência, como o uso de aspas ou a introdução de discurso direto.

No *Romance de Geração*, justamente, uma das formas de introdução do plurilinguismo é através de enunciados que pertencem a um único gênero em seus aspectos composicionais, mas que na verdade manifestam dois gêneros simultâneos, a voz de um gênero interferindo na voz do outro sem que haja qualquer marcação estrutural dessa interferência. É importante ressaltar, mais uma vez, que entendo a coexistência dos gêneros no *Romance de Geração* como uma coexistência *simultânea* – não

⁴Não quero com isso negar a existência da polifonia Bakhtiniana no *Romance de Geração*, apenas apontar que não é esse meu objeto de análise no presente estudo. Análises futuras poderão se debruçar especificamente na busca de vozes polifônicas em *contrapunctus* no *Romance de Geração*, sem prejuízo das conclusões aqui levantadas.

apenas intercalada!⁵ – de gêneros diversos, sobretudo a ficção e o teatro. Agora, debrucemo-nos para um exame mais detalhado do aspecto.

Para começar, ao abrir o livro, já na folha de rosto o leitor perceberá o título e, logo abaixo, a seguinte definição: “teatro-ficção”. Folheando mais uma vez, na primeira página do texto do *Romance de Geração*, deparar-se-á com um típico texto de roteiro teatral:

PERSONAGENS:

Ele (O escritor)

Ela (A jornalista)

CENÁRIO: *Apartamento de quarto e sala, pequenos e conjugados, (...) (SANT'ANNA, 2009, p. 5)*

Percebe-se, assim, que Sérgio Sant'Anna não apenas se apropria de elementos cênicos, mas do próprio texto de teatro para compor o *Romance de Geração*. Toda e qualquer interação entre as personagens se dá de forma aparentemente direta, aparentemente sem intervenção de um narrador⁶, somente por instruções cênicas, didascálias, o que marca o texto teatral. Segundo Dominique Maingueneau (1995, p. 143), as didascálias, “diferentemente das réplicas das personagens, são enunciados diretamente reportáveis ao autor e dizem respeito ao metadiscorso”⁷, sendo que, por não serem enunciadas no momento da encenação, não caracterizam a presença de um narrador – ou seja: as didascálias “somem” do texto no momento da encenação para dar lugar aos movimentos, aos gestos das personagens e aos cenários. No *Romance de Geração*, no entanto, uma voz estranha interfere constantemente no texto das didascálias, que deixam de ser apenas indicações cênicas e passam a ter o tom de uma voz que participa da cena, carregada de subjetividade própria. É possível perceber, por exemplo, essa presença ainda nos primeiros parágrafos:

Cara a cara, eles hesitam entre o gesto de apenas se apertarem as mãos – **pois nunca se encontraram** – ou beijarem-se no rosto. (...) Eles riem, aflitos e desajeitados, mas **percebe-se** que isso serviu para quebrar o formalismo do

⁵ Isso não exclui o fato de que, conforme também já salientado, os gêneros intercalados se manifestem na obra. O *Romance de Geração*, como se percebe em sua leitura, é dividido em duas partes, cada uma delas estruturada com a linguagem de determinado(s) gênero(s), estando as tais partes intercaladas entre si. O fenômeno dos *gêneros simultâneos* manifesta-se na primeira parte, e é tão importante para o conceito do livro que a parte segunda é nada mais nada menos que a própria discussão sobre a simultaneidade de gêneros da primeira.

⁶ Apenas aparentemente, pois, na verdade, conforme demonstraremos, há um narrador que se esconde nas didascálias do *Romance de Geração*.

⁷ “Ces didascalies, à ladifférencedes repliques despersonnages, sontdesénoncésdirectementrapportables à l'auteur et relèventdumétadiscours”, tradução minha.

encontro. **O que explicará** a descontração, embora um pouco forçada, de ambos, logo a seguir. (SANT'ANNA, 2009, p. 6. Grifos meus em negrito.)

As partes destacadas no trecho selecionado marcam a presença desse narrador, que sabe mais sobre as personagens e dá mais informações sobre elas e sobre os acontecimentos do que poderia ser encenado num palco teatral. Como poderia o público saber, por exemplo, que esse era o primeiro encontro entre as personagens, sem que lhe seja fornecida essa informação pela voz de alguém? Como fazer o público “perceber” que a situação ajuda a “quebrar o formalismo do encontro”?

ELA: (...) Ficou decepcionado? Eu não sou como você imaginava?

ELE: (*confuso*) – Não. Quer dizer, sim. Você é legal. Mas não é isso. É que se eu imaginasse você loura, bonita, de óculos, você nunca seria assim.

ELA: (*segura de si, porque **sabe que não é feia***) – Ah, você me acha feia, então? (SANT'ANNA, 2009, p. 7. Grifo meu em negrito.)

Como mostrar, no palco, que a personagem “sabe que não é feia”, simplesmente através das didascálias, sem que isso apareça na fala das personagens? Ou como fazer o público perceber, na página 9, que a atitude do personagem masculino caracteriza uma pessoa com (especificamente) neurastenia⁸, sem qualquer menção a isso no texto efetivamente pronunciado no palco? São, enfim, apenas alguns exemplos ilustrativos que aparecem nas primeiras páginas do livro, e que caracterizam – pela impossibilidade de encenação e pelo teor de percepção subjetiva que carregam – não meras didascálias, mas a presença de um narrador prosaico que se esconde na estrutura das didascálias.

O que temos aí é uma narrativa em que os gêneros se comportam como duas ondas contínuas que se interpenetram e complementam, tangenciando-se e afastando-se entre elevações e depressões onde, quando um gênero está em evidência, o outro fica em segundo plano, *sem no entanto deixar de marcar sua presença*, para logo depois a relação ser invertida, e assim sucessivamente. É isso que caracteriza a bivocalidade de gênero no *Romance de Geração*: a palavra serve a dois ou mais gêneros, simultaneamente. Quando, por exemplo, temos as situações evidenciadas acima, podemos perceber que, apesar da estrutura teatral, em didascálias e indicações cenográficas, o texto denota na verdade um narrador romanesco que testemunha a cena, julgando a situação como se ele próprio fosse parte da plateia, tornando impossível a representação teatral de toda essa subjetividade.

⁸“Ele: (*impaciente, mas falando agora mais baixo, num tom de raiva controlada, **revelando sintomas de neurastenia***) – Não foi isso. Eu não falei que (...)” (SANT'ANNA, 2009, p. 9. Grifo meu.)

Além disso, a bivocalidade de gênero também se manifesta quando o texto sugere apartes em que ator e personagem perdem sua unidade:

ELE: (*carinhosamente, com as duas mãos na cintura dela e **dirigindo-se à personagem e à atriz***) – Você é mesmo inteligente, hein? Pensa rápido, pegou logo o clima. Então me mata esta: se a gente chegar à janela e olhar não mais para cima, mas em frente, o que vai ver? (SANT’ANNA, 2009, p. 28. Grifo meu em negrito.)

*Ela se envaidece, faz um ar de inteligência e **nota-se que ambas foram atingidas pelos elogios: a personagem e a própria atriz enquanto atriz.** Mas quando ele se infla todo para a próxima fala, **percebe-se** que ele se referia muito mais à própria inteligência e cultura, **enquanto personagem e ator.*** (SANT’ANNA, 2009, p. 16. Grifos meus em negrito.)

Se, de acordo com Anatol Rosenfeld (1993, p. 21), “a base do teatro é a fusão do ator com a personagem” – então como executar no palco as passagens em que o texto propõe tal separação entre os dois? Não há nada de absolutamente importante no restante do texto que possa *influir decisivamente* sobre a percepção do espectador de que, naquele momento da encenação, ator e personagem estão cindidos e as circunstâncias da peça agem sobre ambos. Na verdade, o que temos aí é novamente a presença de um narrador buscando expressar sua percepção e/ou revelar dados aos quais só teve acesso por seu poder onisciente – e, como o texto dessas didascálias desapareceria numa eventual encenação, essa interferência do narrador e sua percepção/consciência desapareceria também, eliminando a possibilidade de levar esses conteúdos ao palco, e marcando outra vez um ponto de relevo na costura entre o texto teatral e o ficcional no *Romance de Geração*.

É claro que essa característica bivocal de gênero subsiste apenas na primeira parte do livro, sendo deixada de lado na segunda para que apareça um texto argumentativo e metaliterário onde se discute a própria natureza dessa primeira parte: teatro ou romance? O texto da segunda parte é ambíguo, horas tomando o partido da ficção⁹ – embora de maneira arbitrária, conforme admite o próprio narrador (2009, p. 109), que assina como Sérgio Sant’Anna –, horas deixando em aberto a possibilidade de que o texto se tenha realmente realizado na forma de uma peça de teatro¹⁰.

⁹“Para a hipótese, porém, do texto jamais vir a ser encenado, vale-se o autor agora de um artifício muito simples: transformar o texto teatral num texto de ficção, para ser apenas lido. Uma pequena novela ou mesmo, ousamos dizer, um ‘romance de geração’” (SANT’ANNA, 2009, p. 105)

¹⁰É o que acontece quando diz: “o que subsiste até agora, concretamente, é apenas esse único ato que vocês acabam de ler (**ou de assistir?**)” (SANT’ANNA, 2009, p.103, grifo meu) – deixando ainda a questão em aberto: o que veio antes era um romance ou uma peça teatral?

No entanto, ao contrário do que o narrador afirma, o *Romance de Geração* não é uma peça teatral que se transforma em romance pela simples transposição entre espaços literários, sem que lhe seja alterada uma linha sequer; trata-se, isso sim, de um texto que já é híbrido desde o início, e que não precisa de nenhuma “transposição” para que transite entre os gêneros. Essa operação de transposição seria apenas possível ou necessária se o texto inicial da primeira parte fosse (*indiscutivelmente*) um texto de teatro – e nada mais.

3.2 A Estrutura homofônica do *Romance de Geração*

Uma das consequências claras da presença simultânea de gêneros no texto pode ser aquilo que Bakhtin denomina “presença extraposta”. De acordo com Irene Machado (2005, p. 161), “Bakhtin entende que uma linguagem é sempre uma imagem criada pelo ponto de vista de uma outra linguagem” – de tal forma que é possível afirmar que, no *Romance de Geração*, a linguagem de um gênero pode, por contraste, ajudar a definir e marcar o outro. Isso é algo simples de ser constatado se pensarmos que a interação dialógica entre romance e teatro no texto preserva a unidade dos gêneros, sem exatamente fundi-los, mas a presença concomitante dos dois revela, pelo contraste óbvio, as características de ambos – enriquecendo-se mutuamente¹¹.

Essa formação de vozes simultâneas, mas distintas, é muito parecida com a ideia de um acorde musical, em que várias notas (representando várias vozes) são executadas simultaneamente – a mesma duração, mas em frequências sonoras diferentes. Na verdade, a progressão do *Romance de Geração* parece ser uma constante progressão de acordes, pois, ao menos na primeira parte, a cada movimento do romance, o teatro anda junto, e vice-versa (movimentos de notas/gêneros diferentes, mas simultaneamente). Vamos, por enquanto, chamar esse fenômeno de um “acorde de gêneros”, para mais adiante entrarmos na discussão de um novo termo, o de “homofonia”.

Bakhtin, em seus textos, nos traz o conceito de bivocalidade que, da maneira como o define, pode ser facilmente compreendido como a presença no discurso de “acordes de vozes”. Os acordes

¹¹Conforme Bakhtin: “Colocamos à cultura alheia novas perguntas e a cultura alheia nos responde descobrindo diante de nós seus novos aspectos, suas novas possibilidades de sentido (...) No encontro dialógico duas culturas não se fundem nem se mesclam mas cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, mas ambas se enriquecem mutuamente” (1993, p. 7)

de gêneros partem da mesma premissa: são dois ou mais gêneros em movimentação simultânea e paralela, sendo que o texto produz, com um só enunciado, mais de um gênero simultaneamente. Às vezes um gênero assume a nota em maior evidência, às vezes outro, mas o fato é que, em todos os momentos, ambos estão presentes. É necessário, porém, que percebamos que além dos gêneros teatral e ficcional – sempre presentes, como “tônica” e “quinta” – também aparecem, em determinadas alturas, outras vozes que se somam às primeiras e ajudam a compor acordes mais completos (com “terças”, por assim dizer) e até mais complexos (“sétimas” ou “nonas”), chegando a momentos em que até quatro vozes soam ao mesmo tempo. Observemos o que diz Regina Dalcastagnè:

Um romance de geração, que transcorre em menos de cem páginas, tem a estrutura de uma peça de teatro. Também traz o encontro entre um homem, o escritor Carlos Santeiro, e uma mulher, a jornalista Cléa. Um pouco peça (são dadas as marcações de fala e de espaço), um pouco entrevista (a repórter vai até a casa do escritor em busca de uma frase de efeito sobre a “geração de 64”), um pouco manifesto (ele faz longos discursos altissonantes sobre a literatura de sua geração), o texto seria, afinal, o romance fracassado de Santeiro que, cínico, se compraz em exibir os próprios desacertos (...) (DALCASTAGNE, 2007, p. 57)

Temos, assim, conforme muito bem salienta Regina Dalcastagnè, a presença no *Romance de Geração* de gêneros diversos: um pouco teatro, um pouco entrevista, outro pouco de manifesto e, no fim das contas, romance. O que deve ser adicionado à constatação de Dalcastagnè, no entanto, para que o presente estudo se justifique, é que os gêneros sempre se acumulam numa estrutura de acordes: quando aparecem a entrevista ou o manifesto (até ambos simultaneamente), o gênero ficcional e o teatral não deixam de marcar sua presença – não deixam de “soar”. E, por conta dessa progressão *paralela* de duas, três ou até quatro vozes, parece-me necessário acrescentar à discussão um novo termo, pego de empréstimo à teoria musical, que é o de *homofonia* – já que a polifonia Bakhtiniana não me parece corresponder ao fenômeno em questão.

Ao contrário da polifonia, em que múltiplas vozes se desenvolvem com um alto grau de independência entre si, preservando a individualidade melódica e rítmica, e da monofonia, em que as vozes cantam em uníssono ou há apenas uma voz solitária em uma única linha melódica, na homofonia todas as vozes se movem no mesmo padrão rítmico, produzindo uma sucessão de acordes, sobre os quais pode ou não haver uma linha melódica em solo¹². Assim, no *Romance de*

¹²Todas essas definições da terminologia musical foram extraídas do *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980).

Geração, a estética homofônica revela-se na articulação simultânea das vozes dos vários gêneros, sendo que, como na homofonia musical, quando há movimento em um gênero/nota, os outros entram num movimento concomitante. Duas vozes estão sempre presentes: a teatral e a ficcional; e outras permanecem caladas durante boa parte do tempo, mas aparecem em determinados momentos, como a entrevista ou o manifesto, somando-se às duas primeiras.

E, no *Romance de Geração*, são essas vozes de gêneros, juntas, que produzem a sucessão harmônica (de acordes) sobre a qual, como na música homofônica, eventualmente percebemos vozes em solo, melodias que se destacam através das vozes sociais e autorais que são possivelmente orquestradas por Sérgio Sant'Anna em seu texto. Algo, talvez, como a *Sarabande No1*, ou *Les fils des Étoiles*, ou ainda outras composições de Erik Satie, com seus acordes fortes e suas melodias breves e esparsas¹³; ou, por que não, como na música popular e no *rock'n'roll*, em que, por sobre a sequência harmônica (de acordes), linhas vocais, solos de guitarra, teclados ou sopros revezam-se e respondem-se conduzindo a voz da “narrativa”.

Mas essa é outra história – outra pesquisa, que possivelmente virá a seguir.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- DALCASTAGNÈ, Regina – *Nas tripas do cão: a escrita como espaço de resistência*. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n° 29. Brasília, janeiro-junho/2007, pp. 55-66.
- MACHADO, Irene. *Gêneros discursivos*. In: BRAIT, Bath (org.) Bakhtin: conceitos chave. São Paulo: Contexto, 2005, pp. 151-166.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Edition mise à jour. Paris: Dunod, 1995.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, EdUSP; Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- SADIE, Stanley (editor). *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1995.
- SANT'ANNA, Sérgio. *A tragédia brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfó: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

¹³É conhecida a admiração que Sérgio Sant'Anna nutre por Erik Satie, que já foi declarada em várias entrevistas. Em *A pianista* (SANT'ANNA, 2011), inclusive, as *Trois Gnossiennes*, de Satie, são executadas por uma personagem ao piano.

SANT'ANNA, Sérgio. *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANT'ANNA, Sérgio. *Simulacros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

SANT'ANNA, Sérgio. *Um romance de geração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Gustavo Matte

Mestrando em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Bacharel em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde produziu pesquisa sobre tradução de literatura australiana;. Desenvolve, também, pesquisa sobre artistas multimídia, como José Agrippino de Paula. Bolsista CNPQ. Endereço eletrônico: gustavo.a.matte@gmail.com.

Recebido em 10 de fevereiro de 2015.

Aceito em 15 de abril de 2015.