



A cidade e a subversão em *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*, de Sérgio Sant'Anna

David de Sousa Alves Raposo*

O *trickster* é, em algumas mitologias, o arquétipo do enganador, do trapaceiro. Prega peças. É o mensageiro dos deuses, seu lugar é entre o mundo divino e o humano. Essa figura escapa das dicotomias ocidentais de classificação. Não é necessariamente herói nem vilão, nem bom nem mau, não é feminino ou masculino, está no meio. Se camufla nos intervalos da ambiguidade e da amoralidade. Pode ser encontrado nos interstícios da linguagem e da narrativa (Cunha: 2007, 641).

Rubelise da Cunha identifica uma relação forte entre o papel do *trickster* e certas produções literárias norte-americanas contemporâneas (p. 644). Com efeito, essa figura pode ser associada a algumas narrativas pós-modernas em que os jogos de linguagem e a desconstrução das formas clássicas possuem lugar central.¹ Essas narrativas, assim como o discurso do *trickster*, subvertem a ordem das coisas. A subversão não é alcançada pelo combate direto, militante; como é próprio dessa figura cheia de artimanhas, é obtida por meio da ironia e do humor.

*Mestrando em Literatura na Universidade de Brasília (UnB).

1 Segundo Cunha, Krupat e outros autores fazem uma ressalva ao uso do *trickster* associada ao discurso pós-moderno. Apenas no contexto contemporâneo tal figura poderia ser classificada como irônico, sendo forçoso utilizar tal definição para o pensamento pré-moderno.

Não é forçoso associar a figura do *trickster* a Sérgio Sant'Anna no que tange à ausência de definições claras e estáveis para se classificar suas construções narrativas. Desde a sua estreia na literatura, com a coletânea de contos *O sobrevivente*, Sant'Anna aborda em sua obra as (im)possibilidades de representação da ficção frente ao real, da (in)capacidade de se falar em nome do outro. Segundo Igor Ximenes Graciano,

na ambiguidade dessa modalidade discursiva, em seu aspecto mais movediço, Sant'Anna exercita um relativismo extremo, no sentido em que sua narrativa não se apresenta como ficção *per se*, mas como uma possibilidade de ficção, dentre as inúmeras que porventura possam vir a ser escritas (2008, 8).

Nesse sentido, as questões que Sant'Anna coloca em sua obra são justamente aquelas colocadas pela pós-modernidade. A sua produção se situa na zona cinzenta de várias dualidades, em especial entre realidade e ficção. A reflexão acerca da capacidade do texto narrativo de representar algum tipo de realidade é frequentemente posta. Põem-se em dúvida as certezas dos autores realistas de que é possível representar fielmente a realidade.

Para Giovanna Dealtry, a obra de Sérgio Sant'Anna parte da lembrança do leitor da incapacidade de alcançar o “real” apenas pela palavra: “estamos diante da ficção, da potencialidade não de atingir o real pela palavra-conceito, mas de nos lançarmos em uma experiência da qual a palavra é a matéria-prima” (2013, 203). Retomando a analogia da figura do *trickster* e da figura do autor, tem-se uma característica bastante presente e que usualmente é deixada de lado nas análises de sua obra: o uso do humor e da ironia como uma parte fundamental da sua produção ficcional.

O escárnio e o sarcasmo com a fetichização da obra de arte literária é frequente em Sant'Anna. Por exemplo, em *Um romance de geração*, originalmente publicado em 1980, quando o personagem Carlos Santeiro, um escritor fracassado, diz à sua entrevistadora: “Você quer saber o motivo por que eu escrevo, então grava aí: é para comer as mulheres, pra elas gostarem de mim” (Sant'Anna: 2009, 45). Ou ainda quando conta, no mesmo romance, sobre o ápice de sua forma, que foi quando bebeu duas garrafas e meia de uísque vagabundo em uma única noite (Sant'Anna: 2009, 48). Em *Confissões de Ralfo*, o humor é utilizado com outro objetivo. Construindo diálogos ridículos entre torturador e torturado, Sant'Anna não só expõe o absurdo da situação dos presos, sua falta de sentido, como também, de acordo com Flora Süssekind, impede o leitor, “via humor, de derramar lágrimas amargas pelo que o texto sugere” (Süssekind: 1985, 51).

O humor, às vezes grosseiro, serve para desconstruir a figura do escritor empolado, de casaca e chapéu, em sua torre de marfim. Em uma reportagem do jornal *O Globo*, quando do lançamento de *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*, Sérgio Sant'Anna “diz que dos críticos, só espera que ‘abram os olhos e tenham senso de humor” (Sant'Anna *apud* Freitas: 2011). Não se sabe exatamente a que tipo de crítico Sant'Anna se refere. Se direcionado à crítica acadêmica, ele pode se incomodar com uma excessiva reverência às suas obras. O uso do humor como artifício literário aparece apenas tangencialmente em algumas análises.

Em relação a *O livro de Praga*, escrito por encomenda para o projeto Amores Expressos, o conselho poderia ser tomado com alguma atenção. O romance ridiculariza diversas questões da arte, do erotismo e de si próprio, pelas situações absurdas nas quais o escritor-personagem se mete. Mesmo que não provoque sonoras

gargalhadas de seus leitores, pelos menos atinge alguns risos constrangidos. Como um *trickster*, Sant'Anna parece querer pregar uma peça no próprio campo literário no qual está inserido.

O próprio título do livro já denota certa ironia do autor. Ao invés de escolher um título com alguma ressonância no seu conteúdo, Sant'Anna simplesmente o nomeou *O livro de Praga*, como se estivesse entregando sua parte da encomenda coletiva feita a um grupo de escritores brasileiros na ocasião do anúncio do projeto Amores Expressos. Deixa claro que seu livro é a narrativa referente àquela localidade da coleção, assim como haveria uma sobre Lisboa, Paris, São Petersburgo etc. O subtítulo, *narrativas de amor e arte*, entra no mesmo espírito gozador, uma vez que as narrativas subvertem as noções cristalizadas do amor e da arte. Temos, portanto, condensadas no título do livro as três temáticas principais: a cidade de Praga, o amor e a arte. Todas serão subvertidas pelo olhar do autor.

O livro narra as aventuras do escritor Antônio Fernandes em Praga, por ocasião de um projeto do qual faz parte, “um projeto privado que envia escritores a várias cidades do mundo, como Pequim, Tóquio, Cairo, fora as de sempre, Berlim, Paris, Nova York, para escreverem histórias de amor ambientadas na cidade que coube a cada um” (Sant'Anna: 2011, 14). As peripécias do personagem serviriam como um tipo de “pesquisa” para composição de um futuro livro, que jamais será revelado ao leitor. O jogo de espelhos entre realidade e ficção se estabelece desde o início. Para ficarmos na terminologia de Umberto Eco (2009), o que seria esperado do autor empírico (Sant'Anna) passa a ser apropriado pelo autor-modelo (Fernandes).

Segundo Graciano, “ao leitor mais desconfiado é quase inevitável a sensação de embuste diante da saída conveniente do escri-

tor (Sant'Anna? Fernandes?) a fim de honrar sua parte no contrato com a editora. Afinal, se é para escrever, por que não começar pelo óbvio?" (2011, 234). Talvez essa escolha pelo "embuste" tenha sido deliberada pelo autor, com sua carreira de mais de quatro décadas.

Em certo sentido, é possível aproximar a leitura de Sant'Anna do conceito proposto por James Wood de comédia "irresponsável", certo tipo de expressão humorística que tem origem no romance de fins do século XIX e início do século XX. Segundo Wood,

esta comédia ou tragicomédia do romance moderno substitui o cognoscível pelo incognoscível, a transparência pela não confiabilidade, e isso é certamente em direta proporção ao crescimento da vida interior do personagem de ficção. A ideia romanesca de que possuímos uma vida interior sem fim que é apenas parcialmente revelada para nós mesmos deve criar uma nova forma de comédia, baseada no manejo da nossa incompreensão ao invés de na vitória do nosso conhecimento completo (2005, 10; tradução nossa).

Sant'Anna poderia ser inserido em uma rica tradição literária, iniciada com o romance moderno e que chega à contemporaneidade, onde o humor se constrói não pela sátira explícita, mas de certa interpretação da situação feita pelo leitor. Os personagens e o leitor compartilham da mesma incerteza, não possuem indicações dadas pelo narrador de como ler determinada passagem do texto (Wood, 2005, 18).

Sendo o leitor uma parte essencial do gesto literário de Sérgio Sant'Anna, o "elemento sem o qual nem a voz autoral nem o texto em si se concretizam" (Graciano, 2008, 67), uma leitura pela chave do humor não se apresenta fora de cogitação. A propósito

dessa leitura, pode-se tecer relações ricas entre a abordagem de Sant'Anna e a estrutura da obra que apresentou. A tensão entre realidade e imaginação, estudada por Catharina Epprecht acerca de *O livro de Praga*, em certo sentido dialoga com a argumentação adotada neste artigo. Para a autora, que se apoia na teoria de Linda Hutcheon, a mentira e a paródia são características da pós-modernidade. A mentira aqui é associada à imaginação na obra de ficção, e, nesse sentido, “a mentira e em especial o humor na mentira são maneiras criativas que o pensamento encontrou de lidar com o desmoronamento das verdades, são uma atitude estratégica de encarar o inevitável ceticismo contemporâneo” (Epprecht: 2012, 8).

Já Dealtry não aborda a perspectiva humorística em sua análise do livro. Para ela, o elemento organizador fundamental para as experiências do personagem Antônio Fernandes em Praga é “a indissolubilidade entre a experiência estética e erótica” (Dealtry: 2013, 209). A arte e a vida estão ligadas no personagem, não há limites entre essas duas experiências. Porém, elas não deixam de ser perpassadas pelo signo da ironia.

O espaço da cidade

A dimensão escolhida neste estudo para exemplificar como Sérgio Sant'Anna se vale do humor em seu projeto literário parte das categorias de representação do espaço urbano. A cidade de Praga, por onde Antônio Fernandes se desloca em busca da sua inspiração, se comporta não apenas como um cenário estático, mas como um palco que se transforma a cada cena do livro. A representação da cidade real, destino turístico famoso, se mescla com lugares que são frutos da imaginação do autor.

Não chega a ser novidade, na obra de Sant'Anna, uma percepção particular em relação ao espaço urbano. Luiz Alberto Brandão Santos destaca o novo olhar do autor, a partir de *Confissões de Ralfo* (1975), sobre a realidade caótica de um Brasil rapidamente urbanizado e seus enormes problemas sociais. Segundo Santos:

Reivindicando o direito “à cidade”, a ficção de Sant'Anna propõe um duplo deslocamento: muda o objeto da ficção (o universo a ser retratado é um universo estritamente urbano) e muda a linguagem dessa ficção (a mudança de objeto exige a busca de novas formas de narrar). Não se trata, portanto, de abdicar da necessidade de representar a realidade brasileira, mas de somar, a essa necessidade, uma discussão sobre as formas possíveis para tal representação (1996, 76).

A novidade na obra de Sergio Sant'Anna é que a representação se desloca para uma nova categoria de espaço, não mais centrada no Brasil, mas no *estrangeiro*. Do Rio de Janeiro, lugar familiar tão presente em sua obra, como em *Um crime delicado*, para um lugar novo, repleto de potencialidades estéticas.

O livro de Praga reafirma uma característica que se mantém a respeito da representação do espaço no autor carioca, como mostra Igor Ximenes Graciano:

Nas narrativas de Sant'Anna, no entanto, não há mundos pré-constituídos à espera de sua reprodução em material linguístico – o texto –, mas cenários cuidadosamente arquitetados por onde transitam as personagens. A diferença entre paisagem e

cenário, nestes termos, aproxima-se do binarismo referente/representação. Se as paisagens existem, os cenários não são a sua reprodução simplesmente, mas um recorte possível, um arranjo de seus elementos para que sobressaia uma expressão dessas paisagens (2008, 30).

Narrado em primeira pessoa por Antônio Fernandes, o livro se inicia em um museu de arte, Kampa, situado às margens do Rio Moldávia. O museu expõe os trabalhos de Andy Warhol, atraindo o olhar de Antônio. Exposição efetivamente visitada por Sant'Anna em sua viagem a Praga, descrita sem muitos adjetivos e com citações literais retiradas do catálogo. O salto se dá com algo puramente imaginado (Freitas: 2011), acessível apenas na obra literária: o concerto secreto da pianista Beatrice Kromstadt. Ouvindo os acordes que o “impressionaram vivamente” e depois criaram nele “uma sensação de irrealidade” (Sant'Anna: 2011, 12), Antônio procura a direção do museu para ver a apresentação. Concerto restrito aos poucos que se dispõem a pagar cerca de 3 mil euros e só podem assistir se a artista assim o desejar. Roberto, o patrocinador, é pródigo em atender o desejo do escritor, ampliando seu limite e esperando “obter o retorno mais adiante, nos livros e nos filmes” (Sant'Anna: 2011, 17). Essa generosidade só pode existir na ficção, se pensarmos nas exíguas tiragens que a literatura usualmente alcança no mercado editorial brasileiro.

Após a negociação, Antônio Fernandes se dirige ao local da apresentação. Da janela da escadaria vislumbra pela primeira vez uma escultura denominada *Drowning for love*, de Jeronimous Clavert, que mostra uma jovem mulher sentada em uma enorme cadeira, olhando para o horizonte e ignorando solenemente o rio

às margens do qual se encontra, enquanto, logo adiante, uma mão saindo das águas acena como se pedisse socorro. Tal escultura, que terá uma participação futura no livro, é uma intervenção no espaço imaginado por Sant'Anna e não consta de nenhum guia turístico ou website a respeito de Praga.

A apresentação, que tinha como programa um obscuro compositor chamado Voradeck, prima pelo inusitado, pela participação não convencional do público. O intérprete tem liberdade insuspeita para incluir sua própria leitura da obra, segundo Beatrice. Logo o toque deixa de ser exclusivo do piano, se estendendo aos corpos dos dois. A performance se transforma em um furor sexual, com a pianista e o escritor se masturbando no ritmo imposto pela música, com o clímax chegando, nas palavras do narrador:

Foi então que se deu a surpresa das surpresas: ela afastou-se um pouco para trás com o banco, ficou meio de costas apoiando-se no piano e agarrou meu pau com os dois dedos do pé esquerdo. Jamais eu passara por uma sensação tão singularmente lúbrica, com um curioso distanciamento, eu que me julgava um homem mais ou menos experimentado (Sant'Anna: 2011, 33).

Antes das potencialidades eróticas da cena, o que o texto de Sant'Anna deixa entrever é o seu ridículo. A descrição, cheia de detalhes, mostra o sexo não como transgressão, mas como pastiche de si mesmo (Dealtry: 2013, 213). O autor parece brincar com os discursos a respeito da arte; da arte como revolução, mas que não deixa de ser uma relação de consumo. A “audição”, apesar do desconto oferecido pela pianista, custa ao personagem 2.500 euros (Sant'Anna: 2011, 40).

A relação entre espaço imaginado e espaço com um referente calcado no real se torna nítida com a representação da ponte Carlos no livro. Construída em 1347, ela é o cenário turístico mais famoso da cidade. O ponto turístico possui valor simbólico para Praga comparável ao Cristo Redentor para o Rio de Janeiro, e tem importância significativa no desenrolar da narrativa.

Uma potencial suicida, Giorgya, tenta se jogar da ponte no exato momento em que Antônio Fernandes observa a paisagem junto à estátua de Santa Francisca. Ele consegue impedir que ela se jogue no rio congelante e a leva para o seu quarto de hotel, onde se consuma uma relação sexual que possui ressonância com a do romance *Um crime delicado*. Nos dois textos, os protagonistas de nome Antônio possuem moças muito frágeis, que estão em um estado entre a sonolência e a vigília, pondo em dúvida o caráter consensual da relação. Em *O livro de Praga*, vestida com o pijama do escritor, Giorgya se joga da ponte na manhã seguinte ao encontro dos dois. Seu corpo é encontrado ao pé da enorme escultura de ferro de Jeronimus Clavert. A imagem resultante é, no mínimo, insólita:

Sim, lá estava ele, o corpo de Giorgya preso pelo meu paletó de pijama, nas garras do Jean-Louis de ferro, afogando-se diante da imagem de Beatrice, a pianista, que, em sua cadeira, reinava sobre a dupla tragédia: a escultórica, da obra de Jeronimus, e a real, da jovem suicida. Com o movimento das águas o paletó do pijama se levantara um pouco e um dos seios de Giorgya se tornara visível (Sant'Anna: 2011, 59).

A imagem do corpo junto à escultura a torna uma nova obra de arte “virtual e imperecível” (Sant'Anna: 2011, 60). As fronteiras

entre representação e imagem do real, já bastante diluídas, se tornam praticamente inexistentes ao confluírem para dar ao suicídio um novo significado, esvaziado, tornando-o uma representação de si mesmo (Dealtry: 2013, 214).

Ainda tendo a ponte Carlos como cenário, há um relato que demonstra o caráter iconoclasta e o tom gozador da obra. Impressionado pela cena do suicídio e após se embriagar com absinto, Antônio Fernandes caminha uma noite pelas ruas de Praga para esquecer tudo o que se passou. Na ponte, Antônio para diante da estátua de pedra de Santa Francisca, que por sua delicadeza e por mostrar uma “discreta expressão de amor sensual, com as mãos às costas como se amarrada à estaca para ser queimada pelo pecado capital de heresia demoníaca” (Sant’Anna: 2011, 67), parece desejável aos olhos do escritor. A partir daí Antônio relata um diálogo com a imagem sacra transformada em santa de carne e osso. Os dois têm uma relação sexual nos moldes que a santa teria tido com o próprio Jesus Cristo. Santa Francisca e Antônio se tornam um só corpo, abraçados como uma cruz, para terminar como a “maior de todas as graças” (Sant’Anna: 2011, 75). Para o narrador não fica claro se tudo o que passou foi alucinação ou realidade. O que viu subitamente foi que ele

estava sobre a cadeira junto à amurada da ponte Carlos, os braços abertos, ainda na imitação de Cristo, com o casaco desabotoado, ao lado da estátua de Francisca, sentindo frio em meu peito e me dando conta de que também o zíper da minha calça estava aberto (Sant’Anna: 2011, 75).

Embaixo, uma patrulha da polícia cobra explicações para aquela cena. Toda a narrativa é uma galhofa com a religiosidade

inscrita naquele espaço e suas estátuas, que representam dezenas de ícones sacros. O próprio Sérgio Sant’Anna declara, na já citada reportagem do jornal *O Globo*, que

a ponte Carlos tem várias estátuas, mas nenhuma de Santa Francisca, que, aliás, não existe. Preferi fazer isso porque vai que o livro é traduzido em tcheco e eles ficam chateados com o que o personagem faz com a estátua da santa – diverte-se Sant’Anna, que ano passado (2010) teve uma coletânea de contos traduzida para o tcheco e, portanto, tinha razões para se preocupar (Sant’Anna *apud* Freitas: 2011).

A criação de um monumento inexistente é feita com o fim de servir aos objetivos do romance e trazer uma preocupação do autor de se apropriar da cidade com o propósito da criação literária. Ao mesmo tempo, Sant’Anna é consciente de que o fetiche do personagem com uma estátua poderia ferir algumas suscetibilidades, em especial religiosas e nacionais, tanto que cria um monumento imaginário.

A antepenúltima narrativa do livro, “O texto tatuado”, revela outra dimensão da cidade, diferente daquela apresentada até então. Antônio Fernandes se desloca da zona turística da cidade, em torno da ponte Carlos, e passa para uma zona desconhecida para ele, de bares e *night clubs*. Em um bar chamado *A dançarina*, conhece Peter, um rapaz que lhe faz uma proposta instigante: ver “fragmentos de um texto desconhecido de Kafka, tatuados com letras fosforescentes no corpo de minha irmã gêmea [de Peter] nua” (Sant’Anna: 2011, 103). Após alguma reticência, o protagonista aceita o negócio, em muito semelhante ao de Beatrice. A referência a Kafka surge no romance em uma perspectiva típica do humor de Sérgio Sant’Anna, de forma bastante irreverente.

Os dois partem em busca da dançarina, andando por ruas sem nome com cada vez menos turistas. Após descerem uma íngreme escada, Antônio relata a sensação “de que agora, mais do que nunca, chegávamos aos verdadeiros subterrâneos de Praga” (Sant’Anna: 2011, 111). O espaço lhe é completamente desconhecido, próprio à imaginação.

Embora sugerindo extrema sensualidade, a dançarina, coberta pelas letras fosforescentes, exceto o rosto, as mãos e os pés, não chega a fazer sexo com Antônio. É a única narrativa em que isso acontece. Toda a obscenidade é remetida ao texto de Kafka, o que desperta dúvidas em relação à sua autenticidade. Já não importa se o texto, tatuado de um fragmento não assinado em alemão e traduzido para o francês pela dançarina, é autêntico ou não. Nesse ponto da narrativa, as fronteiras entre imaginação e referente da realidade são completamente borradas e invertidas. O que se supõe verdadeiro pode ser falso e vice-versa.

Todas as situações bizarras em que se envolveu obrigaram Antônio a deixar o seu hotel e se mudar para outro, distante do cenário dos fantásticos acontecimentos. Desde então, seu pensamento “estava tomado pelas aventuras que vivera em Praga, e vivia uma segunda vez, ao narrá-las, escrevendo à mão livre num caderno” (Sant’Anna: 2011, 123). Como escritor, a realidade toma forma novamente e é reencenada por meio da narrativa. A cidade toma forma nos escritos de Antônio, tudo passa a ser matéria de ficção. Ao fim do livro, a cidade deixa de ser protagonista da narrativa, dando lugar ao quarto do hotel, onde Antônio tem um último caso amoroso com a tenente de polícia que participou das investigações do suicídio e do seu relacionamento bizarro com uma boneca de pano. Realizado o seu fetiche de fazer sexo com uma policial uni-

formizada, o narrador dá mais uma piscadela irônica em direção ao leitor: “pensei que havia penetrado ainda mais nos segredos de Praga, na intimidade mesma da cidade, e estava muito feliz com isso” (Sant’Anna: 2011, 131).

A diegese de *O livro de Praga* revela algumas pistas a respeito de como se opera a representação da cidade na obra. Em primeiro lugar, toda a narrativa busca uma relação íntima com Praga. A obra busca representar locais reais por onde Antônio Fernandes circula, como o Museu Kampa, a ponte Carlos, o hotel Três Avestruzes, o Ta Fantastika Black Light Theatre, situados no coração da zona turística da cidade. Nota-se, para usar uma palavra ligada ao olhar, que esses lugares apresentam maior “nitidez” nas suas descrições na obra, em contraposição a outros que aparecem mais indeterminados, como na passagem em que Antônio conhece a dançarina tatuada.

Porém, os espaços não servem como cenário de uma descrição realista, no sentido usualmente atribuído ao termo. Como se tentou demonstrar, esses lugares sofrem interferências da imaginação do autor, que altera a arquitetura e insere novos elementos no cenário urbano de Praga. Nesse sentido, a operação realizada por Sérgio Sant’Anna diverge dentro do conjunto de sua própria obra. Em *O livro de Praga*, cenas fantasiosas e burlescas são encenadas em uma paisagem real. Não se dá apenas um rearranjo dos elementos do cenário “para que sobressaia uma expressão dessas paisagens” (Graciano: 2008, 30), mas a inclusão de novos elementos puramente ficcionais como uma estátua sensual de uma santa católica.

Em segundo lugar, a cidade de Praga surge como possuidora de uma identidade muito evidente. Se por um lado o livro de Sant’Anna é tributário da tendência da ficção brasileira de liberta-

ção do “local” e opera na relação de mão dupla com outras cidades do mundo, por outro lado não descreve Praga como uma cidade qualquer (Resende: 2002, 75). Ela é individualizada, calcada em um referente. Porém, não se configura uma representação totalizante. Como afirma Regina Dalcastagnè, o chão do livro é escorregadio,

uma vez que suas cidades não se apresentam por inteiro, deixam intervalos, vazios que o leitor preenche com o repertório adquirido no contato com outras formas de representação – cinema, televisão, guias turísticos etc. –, inclusive representações de outras cidades, existentes ou não. Ou seja, a cidade que começa a ser delineada, de modo esparso e fragmentário nesses romances, só pode se erguer de fato no processo de leitura (2003, 39).

Por fim, não se pode ignorar o humor que perpassa toda a obra. O livro de Sant’Anna subverte a proposta do projeto Amores Expressos de forma anárquica. O relacionamento amoroso, um dos pressupostos do projeto, não se realiza ou se dá de modo absolutamente não convencional. Antônio desenvolve algo que poderia ser nomeado como um sentimento romântico com uma boneca de pano chamada Gertrudes, vestida como uma atriz do Teatro de Sombras. Puro sarcasmo, que clama ao leitor que não aceite pelo seu valor de face. A discussão a respeito da indissolubilidade entre arte e vida, suscitada pelo livro, não pode deixar de ser vista também pelo viés do farsesco e da piada.

Referências

- CUNHA, Rubelise da. *Trickster*. In: BERND, Zilá (org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial/UFRGS, 2007.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 21. Brasília, jan.-jun. 2003.
- DEALTRY, Giovanna. “Sérgio Sant’Anna contempla o real”. In: VIDAL, Paloma; CHIARELLI, Stefania & DEALTRY, Giovanna (orgs.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- ECO, Umberto. *Seis passeios nos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- EPPRECHT, Catarina. “A imaginação na escrita de si: estudo a partir de Sérgio Sant’Anna”. *Palimpsesto*, nº 14, ano 11. Rio de Janeiro, 2012.
- FREITAS, Guilherme. “Fantasias de Sérgio Sant’Anna”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 mai. 2011. Prosa & Verso. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/05/28/fantasias-de-sergio-sant-anna-382945.asp>. Acesso 27 jan. 2013>.
- GRACIANO, Igor Ximenes. *O gesto literário em três atos: a narrativa de Sérgio Sant’Anna*. Dissertação de mestrado em Literatura defendida na Universidade de Brasília (UnB). Brasília, 2008.

_____. “Sérgio Sant’Anna – O livro de Praga: narrativas de amor e arte”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 38. Brasília, jul.-dez. 2011.

RESENDE, Beatriz. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

SANT’ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Um romance de geração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Luís Alberto Brandão. “Ficção que se realiza: o Brasil urbano na obra de Sergio Sant’Anna”. *Revista Estudos de Literatura*, v. 3. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

WOOD, James. *The irresponsible self: on laughter and the novel*. Nova York: Picador, 2005.