

NARRATIVA E PODER: FICÇÕES PÓS-UTÓPICAS DE SÉRGIO SANT'ANNA

Vera Lúcia Follain de Figueiredo
PUC-RJ

RESUMO:

A convicção manifesta no romance moderno de que, antes de qualquer conteúdo ideológico, já seria ideológica a própria pretensão do narrador de representar a realidade, aponta para a crise do ato mesmo de narrar, daí por diante colocado sob suspeita, já que contar uma história significaria imprimir uma ordem ao caos dos acontecimentos e, de alguma forma, conferir sentido, através de um ardil discursivo, ao que não tem sentido. No final do século XX, esse ceticismo em relação à objetividade épica acentuou-se, abrindo cada vez mais espaço para os relatos em primeira pessoa em que se problematiza a narrativa como instrumento de poder. Por esse viés, o texto apresenta uma reflexão sobre a literatura brasileira contemporânea, tomando como base a ficção de Sérgio Sant'Anna.

PALAVRAS-CHAVE:

Narrativa; poder; representação.

ABSTRACT:

The manifest conviction in modern romance that the narrator's intent to represent reality would be ideological from the start, even before any ideological content, points to a crisis in the narration act itself, placed thereafter under suspicion, as to tell a story would mean to impart an order to the chaos of events, and, in a certain way, to provide meaning, by means of a discursive trick, to what makes no sense. In the end of the XX century, such a skepticism in respect of the epical objectiveness increased, so opening more space by the time for reports in the first person, through which narrative is characterized as an instrument of power. By this approach, the text presents a reflection on the contemporary Brazilian literature, by taking Sérgio Sant'Anna's fictional work as a base.

KEY WORDS:

Narrative; power; representation.

A tensão entre narrativa e discurso esteve sempre presente na literatura, embora tenha se amenizado na época áurea da narração objetiva, da “boa consciência” dos narradores, no século XIX. Ao contrário, a ficção moderna voltou-se, reflexivamente, para a indagação do próprio sentido de narrar, desviando-se dos paradigmas do “bem narrar” – a incoerência da própria realidade levaria à rejeição das convenções realistas, que enfatizavam o caráter referencial da linguagem. Adorno (2003, p.60) refere-se à busca da objetividade qualificando-a como “ingenuidade épica”, identificando nela um elemento de cegueira que esbarra no particular, mesmo quando este está dissolvido no universal. Segundo ele, o preceito épico da objetividade foi se tornando cada vez mais questionável com a afirmação de um subjetivismo que não tolera nenhuma matéria sem transformá-la. O filósofo lembra que, no romance realista típico, a reflexão era de ordem moral, isto é, uma tomada de partido contra determinados personagens, e assinala a diferença do romance moderno, pois, neste, a reflexão é uma tomada de posição contra a mentira da representação e, na verdade, contra o próprio narrador, que buscaria, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. Nas narrativas tardias de Thomas Mann, por exemplo, a ironia seria utilizada para revogar o discurso do próprio autor, que se eximiria da pretensão de criar algo real.

A convicção manifesta no romance moderno de que, antes de qualquer conteúdo ideológico, já seria ideológica a própria pretensão do narrador de representar a realidade aponta para a crise do ato mesmo de narrar, doravante colocado sob suspeita, já que contar uma história significaria imprimir uma ordem ao caos dos acontecimentos e, de alguma forma, conferir sentido, através de um ardil discursivo, ao que não tem sentido. No final do século XX, esse ceticismo acentuou-se, abrindo cada vez mais espaço para os relatos em primeira pessoa, em que o narrador freqüentemente se autoparodia, como se tivesse de se justificar, de pedir desculpas por ter ousado relatar algo. Muitas vezes, recorre-se à multiplicação dos pontos de vista de modo a relativizar qualquer certeza. Nesta vertente da ficção contemporânea, o escritor apresenta-se, então, como aquele que, fazendo literatura, leva o leitor a desconfiar da literatura e do poder de sedução dos que têm autoridade para escrevê-la, questionando, assim, a legitimidade de sua própria voz. Daí a recorrência com que textos das duas últimas décadas ficcionalizam o ato de escrever, representando a figura do autor, muitas vezes, de maneira bastante crítica e desmitificadora. A partir do momento em que se põe em cheque a universalidade dos valores que sustentaram a cultura moderna, colocando-se no centro dos debates a relação entre poder e práticas sociais da linguagem, a própria figura do intelectual é colocada sob suspeita, associada à prepotência da razão ocidental, à pretensão de falar pelo outro e à vocação totalizadora.

No Brasil, a desconfiança na função social da arte e no papel do escritor como porta-voz daqueles que não têm voz ganha vulto, sobretudo, a partir do final dos anos 70, quando se expande a descrença nos projetos utópicos coletivos e a arte vai deixando de se legitimar por um comprometimento ético e político, ao mesmo tempo em que a problematização das relações do artista com o mercado começa a adquirir, entre nós, uma gradativa importância. Duas obras de Sérgio Sant'Anna, **Simulacros** (1977) e **Um romance de geração** (1980), são bastante significativas nesse sentido: através de seus personagens escritores, veiculam a proposta de romper com a tradição do realismo de cunho social, que sempre ocupou um lugar privilegiado nas letras brasileiras.

Simulacros, um romance de formação, nos apresenta a trajetória de um jovem até ficar pronto para se tornar escritor, o que só ocorrerá depois de encenar o ritual de matança do pai. Percebe, entretanto, que, para legitimar sua posição de autor, não basta simplesmente ocupar o lugar do pai e, movendo-se num esquema de valores semelhantes, acabar por repeti-lo. Descobre, finalmente, que é necessário rejeitar a história como processo generativo, rejeitar a estrutura paternal, em que o passado é um ancestral procriador, para afirmar a liberdade de escolher seus próprios modelos. As discussões entre os personagens do livro sobre a literatura de Jorge Amado situam o narrador como alguém que não pretende ser herdeiro desse tipo de literatura. Na mesma linha, em **Romance de Geração**, o personagem-escritor, ao ditar suas respostas a uma repórter que o entrevista, afirma:

Quantos aos outros, era tudo muito sério, ponto. E tome bóia fria, tome pivete, tome índio bom selvagem, tome falso bandido, orgasmo de garota zona sul com supermarginal, e tome tortura e tome cristianismo e tome Wladimir Herzog. (SANT'ANNA, 1980, p.68).

As declarações do personagem buscam legitimar outra visão da literatura, que se distancia da linha predominante nos anos 70, fazendo a crítica da produção literária de então. Mais do que isso, questionam a relação entre poder e linguagem:

Mas aí é que está o meu ponto, garota, dois pontos: entre o Wladimir Herzog que foi morto numa cela do exército e aquele que aparecia em nossos livros havia uma diferença de grau e substância, ponto. Este último era apenas o personagem que nós, os escritores, precisávamos para manter acesa a “nossa chama”, a “nossa fogueira”, o JOGO, em maiúsculas, ponto de exclamação! (SANT'ANNA, 1980, p.69).

Já está presente aí todo o ceticismo que norteará as narrativas posteriores do autor, quanto a qualquer função social da literatura e quanto ao papel do escritor como intelectual, cuja obra pudesse intervir na realidade. Assim, como se pode ler no trecho citado, fazer de Herzog, assassinado pela ditadura militar, um personagem não significaria lutar contra o regime que o matou. Significaria que o escritor se apropriou da figura de Herzog para transformá-la em peça do

seu jogo. A literatura não traz a realidade para o texto, ela é encenação, apropriação de imagens e, nesse sentido, é, também, um exercício de poder, como qualquer outro.

Na ficção de Sérgio Sant'Anna, o maior domínio da linguagem delimita um campo de poder. A palavra é uma moeda cujo valor é definido pelo lugar social daquele que fala. Quem dispõe da autoridade do discurso tem a posse de um instrumento de dominação e não de libertação. Isto fica claro, por exemplo, em um conto como “O Discurso sobre o Método” (1989), paródia do discurso realista, que se fundamenta no saber instituído, para enquadrar e classificar o diferente, moldando-o à imagem e semelhança de quem tem a posse desse saber. O realismo de cunho social é trabalhado, no conto, como uma falácia do racionalismo, como mais um de seus mitos. O narrador, burguês e culto, ao falar do operário, o silencia, reforça o que a sociedade já faz, fala por ele:

Ele estava enganado, mas não muito longe da verdade, embora o estivesse da originalidade: ele não era um sonho, mas uma alegoria social. Social, política, psicológica e o que mais se quiser. Aos que condenam tal procedimento metafórico, é preciso lembrar que a classe trabalhadora, principalmente o seu segmento a que chamam de lumpen, ainda está longe do dia em que poderá falar, literariamente, com a própria voz. Então se pode escrever a respeito dela tanto isso quanto aquilo. (SANT'ANNA, 1989, p.103).

Questiona-se, nessa passagem, a possibilidade do escritor emprestar o próprio discurso para os que não têm direito à voz, colocando-se sob suspeita os resultados obtidos quando se busca tal procedimento. Não é à-toa que, em “Concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” (1982), o narrador dá de presente a uma amiga o romance **A Hora da Estrela**, de Clarice Lispector, no qual o processo de criação da personagem Macabéa é dolorosamente problematizado. E também não é à-toa que, no mesmo conto, mencione que Rubem Fonseca lhe mandou de presente seu último livro e que ele lhe enviou uma carta dizendo: “Agradeço o livro que você me mandou. Na verdade, invejo-o por sua capacidade de apreensão e elaboração em cima da realidade”. A referência a duas obras tão diversas no que diz respeito à representação do outro – à de Clarice Lispector e à de Rubem Fonseca – serve para balizar o lugar de onde fala o personagem-escritor. A declaração de “inveja” pela capacidade de apreender a realidade se relativiza quando o livro escolhido para presentear uma amiga é o de Clarice Lispector e o narrador declara, em outra passagem, que “dizem que o Rubem Fonseca se disfarça de pobre para subir o morro. Pra saber as coisas e depois escrever.” A idéia de “disfarce” traz à tona todo o abismo entre o criador burguês e o personagem oprimido. Apreender a realidade da vida alheia corresponderia a colher dados, trabalhando impressões para transformar tudo em texto – matéria de outra substância, submetida a outras regras e às necessidades pessoais do autor – e significaria portanto, de alguma forma, uma apropriação. Neste sentido, por melhor que seja a intenção de quem escreve, o autor só falaria por si. O escritor, como um Deus, exercita seu poder. No princípio é sempre o verbo. Verbo que transforma o outro

em personagem e, ao fazer isso, o submete, determinando para ele um lugar de acordo com a conveniência de quem detém as rédeas do discurso. A grande luta é a conquista do poder de narrar para que não fique reduzido ao eterno papel de personagem do discurso de alguém. Ser personagem é estar submetido à lógica do outro. Daí porque os personagens de Sérgio Sant'Anna têm, algumas vezes, um quê de marionetes, porque o que sempre se encena é o narrar, o criar, enquanto exercício de um poder:

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, 1982, p.211).

Ao optar pelo personagem-ator, Sérgio Sant'Anna opta por uma concepção de literatura como figuração, denunciando o diálogo como simulação de diálogo. Na verdade, só existe o monólogo, só o criador fala, usando a linguagem para seduzir. Nesse sentido, a questão do erotismo está presente na obra como um campo privilegiado para a problematização da palavra como suporte de todo o arcabouço racionalista da cultura ocidental. O erotismo se alimenta da tensão entre corpo e linguagem, presença e ausência: não pode prescindir do outro (é preciso existir alguém que sirva de estímulo para a experiência erótica), mas, ao mesmo tempo, tende a anulá-lo, porque só se realiza plenamente na linguagem, lugar onde o outro se transforma em objeto de um discurso que é articulação racional. Jogo perigoso, que explicita a grande tensão que move a narrativa entre a necessidade do outro para fazê-lo personagem ou leitor e, ao mesmo tempo, a elipse desse outro, transformado em significante no interior do universo ficcional ou em receptor silenciado das palavras alheias. No conto "O Monstro" (1994), esse jogo perigoso é levado ao extremo, extrapola os limites do texto, gerando a morte da parceira. O impulso que leva o casal Antenor e Marieta a matar Frederica, uma jovem cega que os dois acabaram de conhecer e que os fascina, seria da mesma natureza do impulso que se traduz na compulsão de narrar, ou seja, trata-se de apossar-se do outro. Antenor se entrega à polícia porque não admite que diversos suspeitos apareçam nos jornais como possíveis autores de uma história que reivindica como sua. Luta para que predomine sua narrativa sobre as demais, argumentando que está em defesa da verdade:

Algumas dessas pessoas até desprezíveis, como o viciado maluco que confessou ter estado com Frederica naquela noite, sem nunca tê-la visto na vida. Sua versão foi logo desmontada, mas fazia parte de um festival de fantasias, de manipulações da vida e do corpo de Frederica. Eu não podia suportar também aquele noivinho, como ele se apresentou, todo certinho, posando de protetor da noivinha cega, muito amado por ela, o que eu sabia não ser verdadeiro. Enquanto isso era como se eu não existisse, ali fechado no apartamento. (SANT'ANNA, 1994, p.72).

Nesse conto, como nos outros que compõem o livro **O Monstro**, que tem o subtítulo irônico de “Três histórias de amor”, é o vazio deixado pela ausência física do outro que nutre a narrativa, permitindo ao narrador construir seu discurso soberano, que se auto-alimenta, como se percebe na seguinte afirmativa da personagem de “A carta”:

E o que verdadeiramente importaria, então, não seria o destinatário, nem mesmo a autora, mas a construção utópica, o gozo do corpo na razão, a carta em sua autonomia. (SANT’ANNA, 1994, p.33).

Assim, todas as narrativas seriam, ao cabo e ao fim, exercícios narcísicos. Tanto nos contos “Um Discurso sobre o Método” e “O Monstro”, como no romance **Um Crime Delicado** (1997), para destacar três exemplos bem significativos, o grande protagonista é o discurso persuasivo dos narradores cultos, através do qual se encena, sobretudo, uma violência simbólica. Violência exercida por personagens intelectuais, que detêm o poder da palavra, e se mostram atraídos pela diferença: seja a diferença física, seja a diferença social. Em “O monstro”, a vítima é uma cega, estuprada e assassinada pelo filósofo e sua amante; em **Um Crime Delicado**, é uma moça com uma perna atrofiada, cuja fragilidade desperta, no crítico, o desejo de se apropriar dela, desempenhando o papel de seu protetor; e, em “Um Discurso sobre o Método”, é um operário oprimido sem direito à voz, que servirá de motivação para as elocubrações do narrador. “Um Discurso sobre o Método” é narrado numa falsa terceira pessoa, porque tudo o que é dito só serve para caracterizar a voz que narra e não o personagem do oprimido, tomado como mero pretexto para a exibição dos recursos interpretativos do narrador. Os outros dois textos são em primeira pessoa: nas três obras, o discurso do narrador é construído de forma a evidenciar o uso da linguagem por parte do escritor como instrumento de poder e não como instrumento de transformação da realidade, como já ficava claro, como vimos, na ficção inicial de Sérgio Sant’Anna.

Em “O Monstro” e **Um Crime Delicado**, o intelectual, atraído pelo que foge aos padrões morais e estéticos estabelecidos, não consegue dar conta dessa diferença que o seduz e o desafia, ficando preso nas malhas do seu saber estéril, que, no entanto, lhe garante o direito à palavra e lhe fornece os argumentos de defesa. No conto “O Monstro”, a entrevista que Antenor concede à revista *Flagrante* é uma peça primorosa de defesa, em que, através de um discurso extremamente racional, o personagem questiona a própria razão, expondo seus limites e, com isso, justifica os atos praticados na tentativa de romper esses limites. Revela um pensamento finamente articulado, que se quer desmistificador, colocando-se acima do senso comum. Explica, relativiza, joga com as contradições. Dilui opostos, em seguida os recupera, se for necessário para a eficácia do discurso. O assassinato da moça cega, no discurso filosófico do narrador, não se configura como algo que fere os princípios que edificaram a civilização ocidental moderna, mas como decorrência de

determinados traços que compõem o arcabouço ideológico que lhe deu sustentação. Segundo o entrevistado, a personagem Marieta, cúmplice do crime, tinha como característica não suportar a alteridade, precisando reduzir o outro, o diferente, ao mesmo, ao comum. Entretanto, na argumentação de Antenor, tudo isso fazia parte de uma busca espiritual e tal desejo de transcendência levaria fatalmente ao aniquilamento do outro. A violência pode ser lida, então, como efeito da inquietação gerada pela busca de algo maior. O próprio cristianismo, ao pressupor a existência do bem e do mal, ao conceber a figura radical do perdão, naturalizaria o gesto praticado:

Mas, na admissibilidade irrestrita do perdão para os que o desejarem, está implícita a certeza de que os seres humanos tanto podem cometer quanto padecer os atos mais terríveis. E, no cristianismo, há a crença consoladora em um Deus que se fez homem para submeter-se aos piores horrores da condição. A eterna tensão entre o bem e o mal implica necessariamente a existência dos dois. Se existir um princípio supremo, seja como for, a força selvagem da sexualidade e do desejo será da natureza da criação. (SANT'ANNA, 1994, p.79).

Em **Um Crime Delicado**, Antônio Martins, crítico de teatro, confiante na objetividade de suas apreciações sobre as peças, seguro da universalidade das categorias que utiliza para julgá-las e da isenção que o olhar distanciado lhe garantiria, vê suas convicções serem abaladas a partir do momento em que se apaixona por Inês, a moça manca que servia de modelo para o artista plástico Vitório Brancatti. As convicções de Antônio Martins se evidenciam quando define sua atividade profissional, como se vê, por exemplo, no seguinte trecho:

Ora, ser crítico é um exercício de razão diante de uma emotividade aliciadora, ou de uma tentativa de envolvimento estético que devemos decompor, para não dizer denunciar, na medida do possível com elegância. O que não significa que estejamos imunizados contra a sedução das emoções. Mas devemos estar em guarda contra elas. (SANT'ANNA, 1997, p.18).

Os critérios de julgamento por ele adotados, entretanto, serão postos em xeque ao se deixar fascinar pela beleza de Inês, que não se enquadra nos padrões de equilíbrio estético, ameaçando a crença num conceito único e universal de Belo, baseado na perfeição. Assim, Antônio Martins não conseguirá ler a cena em que Inês se insere, não conseguirá entender o papel que desempenha na relação que mantém com ele próprio, o crítico, nem com Brancatti, o pintor. Martins rejeita a diluição das fronteiras entre palco e platéia, entre arte e vida, operada pela obra de Brancatti. Conseqüentemente, não pode compreender que o pintor coloque Inês morando num apartamento que reproduz o cenário de seus quadros, como se a modelo, em sua vida cotidiana, encarnasse a personagem. Rejeita também a interseção entre diferentes linguagens artísticas, razão pela qual não aceita a inspiração teatral da pintura de Brancatti. Tenta impor sua interpretação, mas não tem sucesso, sendo acusado de estuprar Inês e de ser um crítico que estupra a arte, além de ser

absorvido como personagem da instalação exibida pelo pintor. O escândalo que envolveu o crítico, a partir da ação judicial movida por Inês, teve grande efeito publicitário para a obra de Brancatti, não deixando também de servir profissionalmente a Martins, contratado por um jornal concorrente do que trabalhava antes do processo: em função da notoriedade que adquiriu, acabou sendo mais valorizado pelo mercado.

Através de Martins, Sérgio Sant'Anna faz a crítica da pretensa racionalidade dos críticos de arte e questiona a distância como condição única para o conhecimento e para o estabelecimento de juízos de valor supostamente isentos, além de chamar a atenção para as tensões internas ao campo artístico, para a intervenção do mercado e da mídia no processo de valoração das obras. Ou seja, busca expor as limitações daquele olhar distante e altivo, que, segundo Bourdieu (2001), é constituinte histórico da figura do intelectual. Na adaptação do filme para o cinema, Beto Brant acentua esse questionamento ao escolher o pintor mexicano Felipe Ehrenberg, para interpretar o papel de José Torres Campana, que corresponde, no livro, ao de Brancatti. O pintor, em seu depoimento no filme, destaca que a arte reside no gesto do artista, no indício de suas intenções, enfatizando a importância da proximidade em relação ao objeto, em detrimento da distância. Propõe a quebra de hierarquia entre pintor e modelo através da aproximação de seus corpos e da nudez de ambos, não só do modelo. Para Ehrenberg, quando modelo e artista estão nus, a relação de vulnerabilidade e poder se anula: os dois são igualmente poderosos e vulneráveis. Ao contrário do personagem Martins, cujas opções estéticas são orientadas pela tradição racionalista ocidental, o pintor mexicano evoca as artes maia e asteca, ressaltando, nestas, a dissolução das dicotomias, inclusive entre vida e morte. O filme **Crime Delicado**, de Beto Brant (Brasil, 2005), ao se constituir pela intersecção entre diferentes formas de representação – literatura, teatro, pintura e cinema –, coloca-se na contramão dos pressupostos estéticos de seu personagem principal, endossando a crítica dos paradigmas de valor da modernidade, presente no romance de Sérgio Sant'Anna.

Se a primeira pessoa tem servido ao questionamento da pretensão de objetividade, a crítica da ilusão de transparência da representação, tem, por outro lado, aberto espaço, a partir da última década do século XX, para a afirmação de um outro tipo de realismo que, na esteira do olhar antropológico, recupera a categoria do real pelo viés do registro do depoimento do outro, isto é, do excluído, das minorias, recorrendo, muitas vezes, ao testemunho. Nesse tipo de realismo, a credibilidade do relato não é conferida pela objetividade do discurso do narrador-intelectual, mas, ao contrário, pela ênfase no lugar de onde se fala, procurando-se, também, deixar claros os recursos utilizados no registro dos depoimentos alheios, embora seja sempre o intelectual burguês aquele que colhe, seleciona e organiza as palavras ou as imagens do outro. Assim, se as obras realistas tradicionalmente davam ao leitor a impressão de que se defrontava com um discurso sem regras, a

não ser a de representar sem distorções o real, assegurando um contato imediato com o mundo tal como ele é, a vertente de realismo originada da prevalência da primeira pessoa caracteriza-se por valorizar o envolvimento do narrador com o fato narrado, isto é, a falta de distanciamento e a intimidade da abordagem, que são tomadas como prova de sinceridade – o que permitiria ao leitor ou espectador aproximar-se das verdades particulares, parciais. Ou seja, a ênfase não recai num realismo da representação, mas num realismo de base testemunhal, apoiado na narração que se assume como discurso.

Na impossibilidade de atingir uma verdade última, o real seria o real de cada indivíduo e, portanto, um fenômeno da ordem da construção discursiva. Abdica-se de qualquer pretensão de universalidade, assim também como se renuncia à pretensão de falar pelo outro. No entanto, por um outro viés, recupera-se a ingenuidade do narrar e, com ela, resgata-se a possibilidade de imprimir sentido ao caos dos acontecimentos. Ainda que se evitem as grandes sínteses, essa vertente dos relatos em primeira pessoa, na qual se inscreve a atual voga dos documentários, está bem distante daquela narrativa em que a literatura se reconhece jogo, encenando suas próprias artimanhas de encenação.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **Meditações Pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SANT'ANNA, Sérgio. **Um romance de geração**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. **Simulacros**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. **A Senhorita Simpson**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro**. São Paulo: Ática, 1982.

_____. **O monstro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Um Crime Delicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.