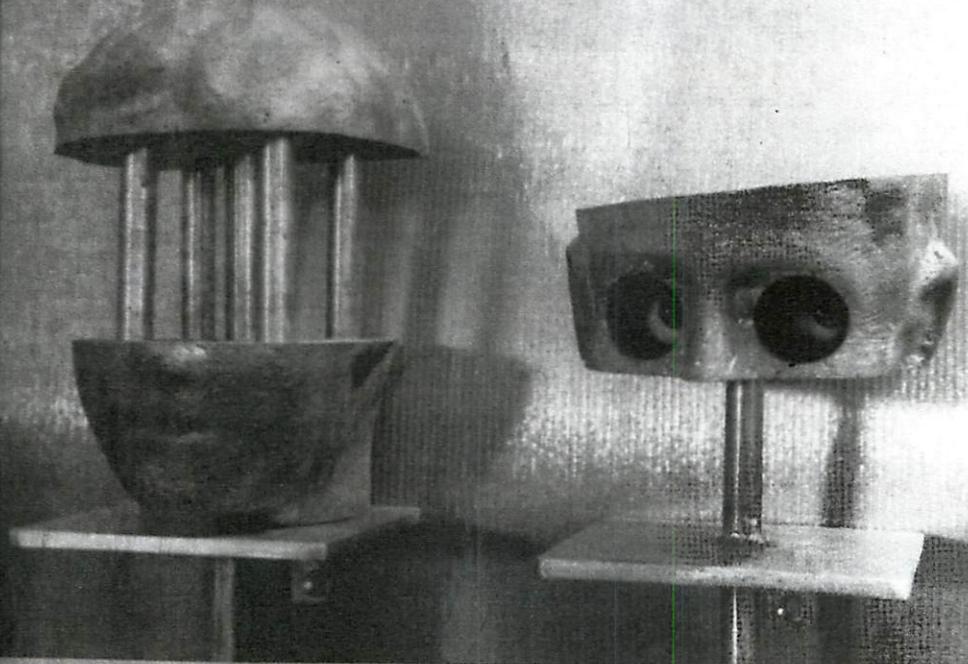


Luis Alberto Brandão Santos



UM OLHO DE VIDRO

a narrativa de Sérgio Sant'Anna

N.Cham. B869.341 S237.Ys-o 2000

Autor: Santos, Luis Alberto Brandão.

Título: Um olho de vidro : a narrativa de Sergio



151630008*
292315

U F M Q

o ensaio poético
X *nas de Balibus*
ue Sergio Sant'Anna

Luis Alberto Brandão Santos

B869.341
J237.Y5-6
2000

UM OLHO DE VIDRO

a narrativa de Sérgio Sant'Anna

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



151630008

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

FALE
FACULDADE DE LETRAS
EVRE
U F M G

Belo Horizonte

2000

Copyright © 2000 by Luis Alberto Brandão Santos

e-mail: lalber@uai.com.br

CAPA

Sem título, Série humano inumano, 1995, de *Cristina Salgado*
Ferro fundido, aço inox, próteses oculares de vidro
Foto: *Marco Terranova*

PROJETO GRÁFICO

Luis Alberto Brandão Santos
Marcelo Fontoura de Oliveira

REVISÃO

Eliane Mourão

Santos, Luis Alberto Brandão

Um olho de vidro : a narrativa de Sérgio Sant'Anna/
Luis Alberto Brandão Santos.

— Belo Horizonte : UFMG/FALE, 2000.
132 p. : il. ; 22 cm

Inclui o texto "Contemplando as meninas de Balthus"
de Sérgio Sant'Anna.

Inclui bibliografia.

ISBN: 85-87470-08-6

- 1. Análise do discurso literário. 2. Sant'Anna, Sérgio, 1941
- Crítica e interpretação. 3. Sant'Anna, Sérgio, 1941
- Entrevistas. I. Sant'Anna, Sérgio, 1941
- Contemplando as meninas de Balthus. II. Título.

CDD : B869.341

2000

FALE - Faculdade de Letras da UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 - Campus Pampulha
Belo Horizonte - Minas Gerais - CEP 31270901 - tel: (31) 4995133
www.lettras.ufmg.br

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

25 / 09/2000

1516300-08

1516300-08

O estudo “Um olho de vidro - a narrativa de Sérgio Sant’Anna” foi originalmente apresentado como dissertação de mestrado na Faculdade de Letras da UFMG, com a orientação do Prof. Dr. Wander Melo Miranda. Sua dicção ensaística, acentuada nas alterações posteriores, se confirmaria em 1995, ao conquistar o prêmio da categoria ensaio no Concurso Nacional de Literatura Cidade de Belo Horizonte.

Esta edição conta com a presença luxuosíssima de Sérgio Sant’Anna, que enviou o ensaio poético “Contemplando as meninas de Balthus”, além de conceder uma entrevista especialmente preparada para a ocasião. Gestos generosos como esses marcam nossa já longa — e, para mim, superlativamente preciosa — *amizade literária*. Desejo que este livro desempenhe, mesmo que de forma modesta, o papel de homenagem a esse escritor vibrante e aos trinta anos de uma trajetória fundamental para a literatura brasileira contemporânea.

Agradeço, ainda, o apoio essencial de Cristina Salgado, Maria de Fátima Guimarães Gouvêa, Ronaldo Guimarães Gouvêa, Sonia Labouriau, e de Eliana Amarante Mendes e Veronika Benn-Ibler, diretora e vice-diretora da FALE/UFMG.

SUMÁRIO

UM OLHO DE VIDRO - A NARRATIVA DE SÉRGIO SANT'ANNA

Você amaria um sujeito com um olho de vidro? 11

1. *O olho de vidro* 21

O narrador testemunha 26

Olhar de um observador 28

Narrar, existir 30

O olho de vidro do leitor 35

2. *Olhar olhado* 39

Poses 45

Sob o olhar da mídia 48

Meta-olhares 50

3. *O olhar impossível* 55

Olhar em silêncio, olhar ao acaso 61

Olhar recursivo 65

Olhar o corpo 68

4. *O objeto do olhar* 73

Embate de olhares 80

Olhar o Brasil 83

Você amaria um sujeito com um olho de vidro? 91

Notas 99

Bibliografia de Sérgio Sant'Anna 101

Bibliografia sobre Sérgio Sant'Anna 102

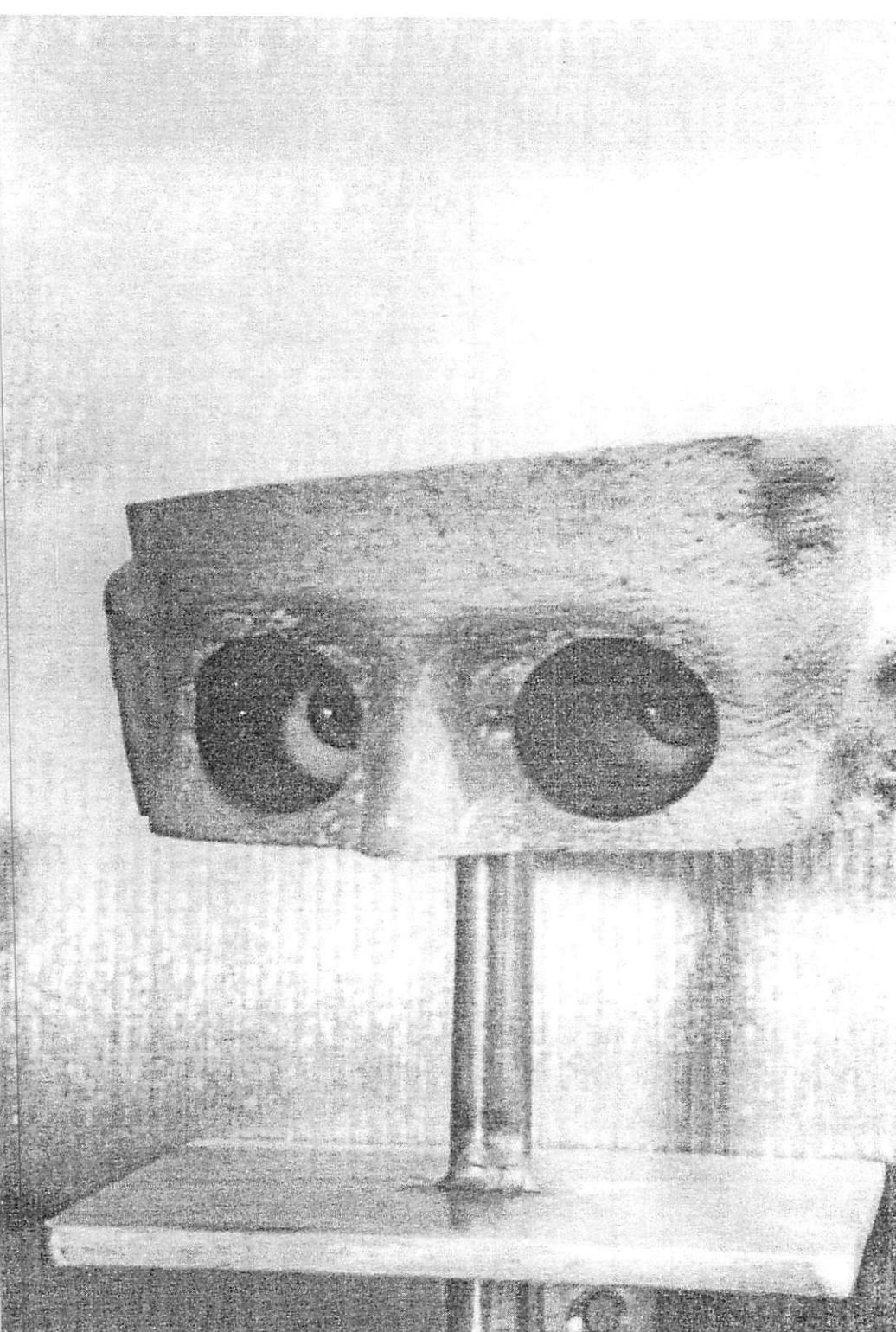
Bibliografia geral 106

ESCRITOR À VISTA

Entrevista com Sérgio Sant'Anna 109

CONTEMPLANDO AS MENINAS DE BALTHUS

Sérgio Sant'Anna 121



Você amaria um sujeito com um olho de vidro?

*Você amaria um
sujeito com um olho
de vidro?*

*Ela disse que a
venda negra nos
olhos até o tornava
atraente, misterioso.
Ele estava
completamente
bêbado e falou que as
pessoas precisam se
conhecer até o fundo.
Arrancando o olho
de vidro, jogou-o
dentro da laranjada
dela. Disse que se ela
bebesse com o olho
dentro do copo, ele
ficaria apaixonado
para sempre.
Ela bebeu.¹*

Essa cena. Essa cena brevíssima e estranha. Na deriva de todas as leituras e releituras das inúmeras cenas notáveis que compõem a obra de Sérgio Sant'Anna, essa cena, mais do que qualquer outra, sempre exerceu sobre mim um grande fascínio.

Foi de relance, durante uma folheada rápida, que vi, pela primeira vez, esse olho de vidro. Fortuitamente. Desde então, ele jamais deixou de me lançar suas piscadelas. Como se o olho, ali, naquela cena, significasse um marco especial em minhas perambulações despreziosas pelo universo narrativo de Sérgio Sant'Anna. Um marco fugidio e tênue, mas, ainda assim, um marco. Risco de giz talvez, assinalando o momento impreciso em que aquele olho me viu. O momento mesmo em que a obra de Sant'Anna começou a me ler. Como se houvesse sido traçada uma linha divisória que deixa no passado a busca dos textos como meros objetos, e inaugura uma fase na qual sou eu que me ofereço a eles.

Quando nos sabemos olhados, na mira das lentes de vidro de um olho malicioso, as poses são inevitáveis. Descobri o prazer de me deixar observar por aqueles textos, deixar-me contemplar por aquele olho. Eram os textos que, agora, me interrogavam. O processo era irreversível: depois de me olharem, depois de me lerem, os textos começavam, finalmente, a me escrever. O hipnótico olho de vidro me transformava em personagem de mais uma de suas histórias.

É exatamente na pele de papel dessa personagem que aqui me relato. Na verdade, este relato nada mais é que um possível desdobramento do movimento daquele olho. Um vetor a mais a interferir na direção da sua trajetória. Este relato nada mais é que uma possível narrativa pelo olho flagrada.

A narrativa começa com um espectador que assiste, muito atentamente, à cena do sujeito com seu olho de vidro. Na cena, o que mais lhe atrai a atenção sequer está descrito de modo explícito. Trata-se do percurso que o olho de vidro traça no ar.

O espectador recompõe, em câmera lenta, aquela minúscula fração de tempo na qual o olho, já liberto da mão de seu dono, não atingiu ainda o copo. Acompanha, de forma meticulosa, os giros da esfera de

vidro, o seu salto. Repete inúmeras vezes a seqüência de imagens que constitui o deslocamento. Seu próprio olhar se alonga nas circunvoluções do olho de vidro. Como um jogador de basquete que não se importa em confessar que, depois de um arremesso, contemplativamente, “amava ficar ali parado, esquecido de tudo, vendo a esfera descrever suas rotações e translações simultâneas, elipses, paralaxes, hipérboles e parábolas, para não dizer metáforas, da bola”, já que, para ele, “o importante no esporte não é vencer... nem competir, mas o próprio lance suspenso no instante e o seu reflexo no olhar”.²

Sobretudo, o que fascina o espectador é o estado de completa suspensão em que o olho mergulha naquele intervalo específico de tempo. Como se deslizesse aleatoriamente no vácuo, voltando-se para todas as direções. Como se fora um olhar ilimitado.

Sabemos que, ao enfatizar o percurso no ar, efetuamos um corte no movimento do olho de vidro. Sabemos, também, que a cena do sujeito com o olho de vidro é um corte no movimento mais global que define a obra de Sérgio Sant’Anna. O voo do olho é apenas um pequeno fragmento da cena, assim como a cena é um pequeno fragmento da obra.

Apesar disso, não abrimos mão do nosso deleite: se gostamos de ver o olho rodopiando no ar, por que não partir dessa visão para compor outros enquadramentos da cena? Se é nessa cena que, para nossos olhos, ocorre uma fulguração ímpar, por que não pensar a obra a partir dela? Por que não exercer, como sugere o filósofo Theodor Adorno, a prerrogativa ensaística da “felicidade de uma liberdade frente ao objeto”?³

Não nos iludimos com a idéia de que o trecho de um texto pode representar, na totalidade, um conjunto de textos. Sabemos que toda representação, assim como toda escolha, implica lacunas, ausências, perdas. No entanto, acreditamos que pode haver, em uma única e breve cena, ressonâncias de certos aspectos que percorrem toda a obra. Pois a ressonância nada mais é que o fato de os fragmentos constituírem, entre si, um diálogo de significações que os integra em uma mesma série. Se as omissões são inevitáveis, optamos, então, por eleger *nossa cena* como ponto de referência. Por acreditarmos que, nela, se manifestam os principais aspectos da narrativa de Sérgio Sant’Anna — principais, pelo menos, do ponto de vista do interesse que em nós despertam.

Procuramos conjugar nosso interesse com o demonstrado por críticos e resenhistas. A produção crítica que aborda a obra de Sant'Anna é, apesar de fragmentária, vasta; apesar de diversificada, quase unânime no sentido de destacar a importância dos seus textos no cenário da literatura brasileira contemporânea. Através de uma discussão com tais leituras críticas, buscamos mostrar que a contribuição de Sant'Anna situa-se, sobretudo, no incessante trabalho de pesquisa com a linguagem literária.

De *O sobrevivente*, de 1969, a *Um crime delicado*, de 1997, é possível delinear um percurso no qual fica patente uma depurada exploração de diferentes possibilidades narrativas. Exploração que não se confunde, em nenhum momento, com experimentalismos inconseqüentes ou herméticos que podem tornar árdua a leitura de um texto. O trabalho exploratório de Sérgio Sant'Anna, pelo contrário, sempre visou ao uso da inteligência aguçada na construção narrativa como mecanismo que busca o prazer do ato de manipulação da linguagem. Mesmo quando a linguagem parece forçar seus limites, sugerindo rupturas que, em alguns casos, bordejam a negação da palavra, esse exercício afirma-se como de descoberta, de deslumbramento. A narrativa de Sérgio Sant'Anna transforma em fascínio a pergunta sobre possibilidades e impossibilidades de um diálogo da literatura com a realidade urbana e progressivamente complexa que se impõe, no século XX, a partir da década de sessenta.

A escolha, como ponto de partida, da cena do olho de vidro se relaciona ao fato de a trama narrativa de Sérgio Sant'Anna estar intensamente marcada por referências imagéticas. Seus textos demonstram um forte desejo de visualidade, cujo exemplo mais explícito é o flerte com o teatro, a fotografia, as artes plásticas, a televisão e o cinema. Desse modo, o olho de vidro, na qualidade de *figura* — híbrido de metáfora e conceito —, apresenta-se como rico veículo para se trafegar nesta proposta de leitura de aspectos marcantes da sua produção textual.

Além disso, o par olhar-imagem é fundamental para a tentativa de esboço das características da pós-modernidade e da literatura nela produzida. Vivemos em um universo de proliferação de imagens, em que a própria concepção de realidade parece se fundir a seu caráter de espetáculo, a suas dimensões virtuais. Universo de imagens em que há, como enfatiza Paul Virilio, um “autêntico mercado da percepção

sintética”, em que ocorre, com uma intensidade cada vez maior, uma verdadeira “industrialização da visão”.⁴

O processo de substituição do olhar natural pelo artificial e a discussão sobre suas distinções e limites, implicando uma reflexão sobre a própria noção de percepção, estão notavelmente presentes nos textos de Sérgio Sant’Anna. Na novela *Amazona*, comenta-se a excelência dos olhos de vidro fabricados pela empresa Duverger & Mauriac: “mesmo para um observador muito próximo, (...) um olho Duverger & Mauriac em nada se diferencia de um olho comum”. Já se esboça, inclusive, “um olho de vidro com projeções óticas, sensoriais e psicológicas para o interior do seu usuário”.⁵

A questão do olhar firma-se, dessa maneira, como referência necessária para a abordagem crítica dos textos literários contemporâneos. O crítico Silviano Santiago define o narrador pós-moderno como aquele que “narra a ação enquanto espetáculo a que assiste”,⁶ que “se afirma pelo *olhar* que lança ao seu redor”.⁷ O olhar do narrador se configura como paradoxo, pois conhece seu papel de condutor das imagens e, simultaneamente, deixa-se levar por elas, aproximando-se do olhar do leitor. A ensaísta Flora Sussekind recorre a elementos associados ao vidro — a janela, a vitrine, a câmara —, que possuem íntima ligação com a visibilidade, a formação de imagens, o movimento do olhar, para propor um balanço da ficção brasileira da década de oitenta. Uma ficção na qual narradores e personagens deixam transparecer que seus gestos prevêem um olhar público.⁸

No espaço em que se dissolve a dicotomia entre as noções de olhar passivo e ativo, de imagem pública e privada, cria-se uma brecha para serem investigados os movimentos do olhar do narrador e do leitor na pós-modernidade. A nosso olhar receptivo de leitores que se deixam conduzir por um narrador, corresponde um olhar ativo e crítico que avalia a condução.

A escolha do olho de vidro como figura central nesta proposta de leitura da obra de Sérgio Sant’Anna surge, assim, de duas constatações principais. A primeira delas é que o olhar efetivamente desempenha um papel notável no processo de elaboração de seus textos. São narrativas engenhosamente permeadas por múltiplos jogos escópicos, entre personagens, entre narradores, entre personagem e narrador, entre autor e narrador, entre o narrador e a cena brasileira. Olhares que sempre carregam a marca de suas retinas, de suas lentes, de seu vidro, fazendo dessa marca um importante elemento para a composição das imagens que geram.

A segunda constatação é que a relevância da questão do olhar na época atual leva à necessidade de se analisar, de modo mais minucioso, a forma como tal questão vem se manifestando no universo da literatura. A narrativa de Sérgio Sant'Anna, em função do alto grau de elaboração e aguçado diálogo com as indagações do seu tempo, apresenta-se, para a investigação, como um profícuo e vasto campo.

Para desenvolver nosso estudo, traçamos o seguinte trajeto. Discutimos, no primeiro capítulo, intitulado “O olho de vidro”, a constituição, os espaços e os movimentos do olhar do narrador. No capítulo dois, “Olhar olhado”, analisamos as nuances da reflexão metalingüística e sua relação com o delineamento de narradores e personagens. Em seguida, em “O olhar impossível”, abordamos os mecanismos utilizados pela narrativa no sentido de questionar seus próprios limites. Finalmente, no capítulo quatro, “O objeto do olhar”, procuramos indagar a relação entre texto e realidade extratextual, enfatizando, em especial, a criação de uma imagem de Brasil.

Através do prisma do olho de vidro, enfocamos, assim, alguns vetores que definem, consonante ou dissonantemente, certas dinâmicas narrativas presentes na obra de Sérgio Sant'Anna. Olhamos a obra: através do ângulo que oferece essa mesa de bar, através desse sujeito bêbado, da mulher que o escuta, do olho que, no ar, acaba de ser arremessado.

1

O olho de vidro

*Olho: esfera de vidro.
Finíssima superfície,
imperceptível, quase
inexiste. Sua
ausência, porém,
é um escândalo. Por
mais sutil, um corte.
É por dividir que a
superfície une, é
demarcando que se
lança como ponte.
Dentro e fora. Pela
moldura do vidro, o
olho compõe cenas:
imagens. Pela
transparência, as
imagens raptam para
a cena o olhar: corpos.
O olho de vidro da
ficção picota e funde o
espaço em geometrias
impossíveis.*

As coisas imbricam-se umas nas outras porque
estão uma fora da outra.

Merleau-Ponty, “O olho e o espírito”

Toda narrativa veicula um olhar: certo modo de ver, conceber, transitar no espaço daquilo que é narrado. Toda narrativa constitui, assim, um narrador, que a torna possível, que a cria e, simultaneamente, é criado por ela. O olhar de um narrador impulsiona, através de seus movimentos, toda narrativa. No entanto, há certas narrativas que se alimentam do desejo de ressaltar tais movimentos, de vasculhar suas nuances, explorando as possibilidades e limitações do olhar, transformando-o em objeto a ser exaustivamente indagado. É o caso da narrativa de Sérgio Sant’Anna.

Para abordar sua obra, é imprescindível, portanto, abordar o olhar do narrador que nela cintila. É necessário mirá-lo, lançando nosso olhar no fluxo desse desejo, na direção desses movimentos. Descaradamente, flertar com tal olho na tentativa de delineá-lo. Como se caracteriza o olhar do narrador que conforma os textos de Sérgio Sant’Anna? A questão deve ser desenvolvida a partir da certeza de que não faria sentido tentar aplainar as múltiplas diferenças de delineamento da figura do narrador evidentes em cada livro, cada conto, cada pequena cena. Sobretudo em uma obra que elege tais especificidades como possantes estímulos para um trabalho de investigação ficcional. Entretanto, é possível detectar aspectos comuns exatamente no modo como as diferenças se elaboram no interior dos relatos e no diálogo entre eles. Procuraríamos, assim, não apenas retratar o narrador em suas distintas poses (o que nos daria figuras estáticas), mas depreender das poses a dinâmica que as interliga. Colocar na mira não o repouso do olhar, mas o modo como circula.

Um interessante ponto de partida é o vínculo que alguns aspectos da obra de Sant’Anna estabelecem com a literatura brasileira produzida nas décadas de setenta e oitenta. No rastro dessa literatura, a ensaísta Flora Sussekind observa a recorrência da utilização do elemento *vidro*, presente em janelas, vitrines, binóculos, câmeras, etc. O vidro marca uma importante característica de tais textos, a “transparência irônica”, que atua da seguinte maneira:

Seja no sentido de duplicar as instâncias narrativas, ora subjetivas, ora anônimas; seja na reavaliação tanto da idéia de privacidade, do narrar como revelação da própria experiência vital, convertidos em impossibilidades; quanto das linguagens públicas que se exibem, mas são vistas de fora, sem endosso. Com uma parede de vidro no meio.¹

A noção de transparência irônica cria um lugar específico para o narrador: lugar paradoxal no qual se mesclam o distanciamento da ironia e o envolvimento do observador no âmbito do observado. A transparência do vidro estabelece uma continuidade de visão que inclui o narrador na cena narrada e, no entanto, delimita para ele um espaço de exclusão e isolamento. Segundo Flora Sussekind, “é neste lugar especial entre o segredo e a exposição, é nesta vitrine que parece se mover a prosa literária brasileira nesta década de 80”.²

Um narrador com um olho de vidro. Olho que exerce a dupla função de interposição e elo, afastamento e aproximação. Um olho de vidro que é, ao mesmo tempo, via de passagem e barreira entre espaço público e privado, superexposição e intimidade. Olho de vidro focalizando corpos e imagens de corpos. Simultaneamente dentro e fora.

Uma boa explicação para o funcionamento do mecanismo paradoxal do vidro na sua relação com o olhar é a seguinte:

se eu viajar de automóvel e olhar a paisagem através do vidro poderei acomodar à vontade a vista à paisagem ou ao vidro: tão depressa apreenderei a presença do vidro e a distância da paisagem como, pelo contrário, a transparência do vidro e a profundidade da paisagem; mas o resultado desta alternância será constante: o vidro será para mim simultaneamente presença e vazio, a paisagem será para mim igualmente irreal e plena.³

Se é de vidro o olho do narrador, também é através dessa fusão de presença e ausência, plenitude e irrealidade, que o texto se oferece ao olhar do leitor.

O narrador testemunha

A relação dentro-fora como relação paradoxal que instaura o espaço do narrador está presente em toda e qualquer narrativa. Isso ocorre porque sempre há um hiato entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, há sempre alguma distância entre o dizer e o dito. Ao narrar, o narrador lança um olhar em direção aos fatos narrados. Ao mesmo tempo, ele é colocado na posição de objeto da narrativa, ou seja, a narrativa constrói um narrador como um dos elementos do seu próprio

desenvolvimento. No caso de textos em que aparece figurado, identificando-se como personagem, tal relação é ainda mais nítida. Nesses casos, sua figura sofre um desdobramento explícito, uma duplicação: o narrador, abertamente, se narra. Está dentro e fora das ações.

Certas obras, como a de Sérgio Sant'Anna, trabalham no sentido de tensionar esse paradoxo, dotando o narrador de uma vontade irrefreável de especular sobre os lugares de onde ecoa a sua voz. Através da experimentação de tais lugares, delinea-se para ele o papel de testemunha. No conto "A mulher cobra", o narrador diz: "Porém, como sabem, ser testemunha é para mim uma questão de sobrevivência. Esta coisa que me fascina nos acontecimentos, fazendo com que eu, narrando-os, possa sentir-me existente, ao menos por algumas horas, antes que novas formas informes voltem a debater-se dentro de mim (é horrível)".⁴

Testemunhar é estar, por um lado, fora da cena que se desenrola. A testemunha não se confunde com quem protagoniza a ação. Seu ângulo de visão é, a princípio, externo em relação àquilo que é narrado. Por outro lado, testemunhar é estar presente, ali, no espaço dos atos que se praticam. A testemunha move-se dentro do círculo das ações narradas. Seu olhar é, pois, participante. Nesse limite em que se indissociam o estar fora e o estar dentro, em que são simultâneos o olhar interno e o externo, se situa o narrador. Tornar possível um tal lugar surpreendente constitui, sem dúvida, uma das fontes de fascínio de que lança mão a narrativa. Fascínio ao qual se rende o editor, no conto "O duelo", quando comenta:

Faz-me lembrar o teu começo, no *Ijigénia*. Um ótimo começo, diga-se. Só o viaduto. O sol da manhã a bater sobre o viaduto e o edifício, enquanto você e sua mulher dormem atrás de uma daquelas cortinas, imersos em fragmentos incomunicáveis de sonhos. E é você, no entanto, quem está ali por trás da descrição do viaduto. Simultaneamente fora e dentro, é essa magia que me impressiona. Como pode?⁵

Lugar fascinante, porém terrível, porque aniquila qualquer pretensão que o narrador possa ter no sentido de se reconhecer como um sujeito uno e pleno. É o que ressalta a resenhista Berta Waldman ao comentar que "dividido, esgarçado, esse sujeito projeta uma cena onde ele se situa simultaneamente dentro e fora, como nos quadros de geometrias impossíveis de Vasarély".⁶ Se parece inevitável, para o sujeito que narra, o horror de se debater com "formas informes", resta a ele a opção de se afirmar através de sua própria oscilação, fazer da rarefação a marca de sua presença.

Olhar de um observador

Para conjugar seu esgarçamento e sua necessidade de testemunhar, o narrador se coloca — ou coloca personagens — em posição de observação. É o que ocorre com o narrador do conto “O recorde”, auto-denominado “Espectador”, que se define como “um desses tipos que parecem ter vindo ao mundo para *ver*, testemunhar”.⁷ Nessa posição, o papel que assume é, exatamente, o do *voyeur*, de alguém cuja principal obsessão é a própria ação de olhar. Em *A tragédia brasileira*, a complexa configuração de olhares é exemplar: para se assistir à cena do atropelamento de Jacira, criam-se três focos de observação: o do motorista do carro, o do Negro que misteriosamente se esconde em um terreno baldio, e o de Roberto, postado na janela entreaberta de seu quarto. Além disso, está continuamente presente o olhar do Autor-Diretor, responsável pela concepção e direção da cena. O olhar do leitor também é investido da função de *voyeur*: diante dos seus olhos, a cena da morte de Jacira é inúmeras vezes recomposta e rerepresentada de vários ângulos diferentes.

A ação de observar que caracteriza o *voyeur* gera um efeito narrativo ambíguo. Por um lado, são acentuados o impacto e a densidade da cena observada, já que os olhares, nela se concentrando, para ela convergindo, funcionam como holofotes que a destacam do conjunto de outras cenas. Por outro lado, contudo, o sentido da cena acaba por se desdobrar em um outro plano de sentido: o do olhar que a acompanha. Assim, ao se mostrar enfaticamente a cena, dirigindo-se o foco do leitor através dos olhares que agem dentro do texto, deixam-se expostos tais olhares, fica a descoberto o modo como atuam. Note-se, por exemplo, o enquadramento cinematográfico fragmentário presente na seguinte cena de *Amazônia* :

Com a porta do banheiro entreaberta, era como olhar pelo buraco da fechadura uma desconhecida que, movimentando-se, oferecia ora um ora outro detalhe do corpo. Como uma câmara fria, o olhar do marido enquadrava sucessivamente um seio, um rosto, uma bunda, uma coxa...⁸

Narrador e personagem, ao assumirem o papel de *voyeur*, deixam evidente o caráter problemático da relação narrador/narrativa, que se torna ainda mais nítido quando surge um outro tipo de observador: o observador hipotético. Encontramos, em muitos textos de Sérgio Sant’Anna, passagens do tipo: “Para os observadores mais atentos, portanto, não havia dúvidas, o objetivo de Kramer era a Presidência da República”.⁹ Ou, ainda: “Um bom observador apontaria que eu coxeava um pouco...”¹⁰ São trechos em que se manifestam breves, porém

significativas, erupções de um novo olhar, quase alheio. A partir do ponto de vista do narrador, desdobra-se um foco distinto de observação. Não há dúvida de que tal olhar surge da própria fala do narrador. Pode, inclusive, passar despercebido, como sendo apenas um “modo de falar”, uma “força de expressão”. No entanto, ele se projeta, enquanto hipótese, para fora da fala. É como se, a partir de um prolongamento do olhar, um outro, externo e autônomo, se constituísse. Como se o olho de vidro, arrancado pelo narrador da sua própria face, escapasse do domínio de suas mãos.

Esse gesto narrativo apresenta um triplo funcionamento. Em primeiro lugar, atua como discussão da credibilidade da voz do narrador. No conto “Breve história do espírito”, temos um bom exemplo:

— Acho que você é muito fresco, isso sim.

Não era verdade. *Qualquer observador neutro e onisciente* daquela cena bizarra, envolvendo uma mulher seminua de gravata e um homem deitado de cuecas, constataria que, para além da razão pura, uma reação instintiva se produzia nos nervos inferiores.¹¹

A criação da figura hipotética do observador neutro e onisciente opera, a princípio, no sentido de corroborar a opinião do narrador. Não é por acaso que tais observadores em geral possuem características que dão autoridade a seus pontos de vista: são atentos, neutros, bons observadores. No entanto, a vontade de afirmação gera, simultânea e ironicamente, sua contrapartida: por necessitar apoiar-se em uma confirmação externa, o narrador acaba cobrindo de dúvida sua palavra. Procurando tornar insuspeita sua perspectiva, gera também as condições que minam sua própria credibilidade.

Em segundo lugar, verificamos a criação do observador hipotético como um mecanismo que torna incertos os lugares ocupados tanto pelo narrador quanto pelo leitor. Vejamos o seguinte trecho: “Ferdinando e Marieta sorriem um para o outro e neste momento são gentis e quase idênticos. *Se houvesse um terceiro observador* no quarto, poderia julgar que os dois são do mesmo sexo, embora difícil precisar qual sexo”.¹² O comentário “*Se houvesse um terceiro observador*” pode ser lido de duas maneiras. Temos a opção de imaginar que as personagens Marieta e Ferdinando são os dois observadores já presentes no quarto. A criação de mais um observador acarreta a ênfase em uma outra perspectiva: a do narrador, capaz de supor o modo como o novo olhar atuaria. Já que só é mencionado esse terceiro foco, o olhar do leitor fica a ele forçosamente atrelado. Entretanto, o caráter hipotético também sugere que tal foco não existe: não há, na cena, espaço para o olhar de um narrador e/ou leitor. Assim sendo, quem narra/lê a cena?

Outra leitura possível exclui Ferdinando e Marieta do cálculo: as duas personagens não observam, apenas são observadas. Nesse caso, temos três espaços de observação para a cena. Podemos, sem muita dificuldade, preencher um deles com o narrador. No outro, podemos pressupor a presença do leitor. E o terceiro espaço? Que terceiro olhar é esse? Com um breve comentário, arma-se um complexo jogo de olhares, que se apagam, se desdobram, se imbricam, se indeterminam. Da mera narração de uma cena, constrói-se uma intrincada rede que problematiza os possíveis espaços narrativos. Sem esperar respostas, ecoam as perguntas: de onde *vêm* essas imagens? Esses olhares, de onde *vêm*?

Finalmente, o observador hipotético também interroga os limites do olhar do narrador ao dotá-lo do poder de deslizar pelas margens da narrativa. Isso significa permitir ao narrador o uso intenso de uma prerrogativa sua: exercer a liberdade de olhar, lançar para o alto um olho que, tornando flexíveis os compromissos com a coerência linear do desenvolvimento do relato, percorre tempos e espaços diversos. Como em *Amazônia*, em que o narrador, na cena da entrevista coletiva de Dionísia, subitamente arremessa para longe um outro foco, que mergulha em direção ao oceano e a um outro tempo: “Aprumando a vista até ao longe, *um observador* podia mergulhar junto com uma gaivota no azul infinito dos nossos mares. A mesma paisagem em que portugueses atônitos haviam mergulhado seus olhos, quando aqui aportaram e toda esta história começou”.¹³ Ou como o pintor que, em *A tragédia brasileira*, “faz penetrar no branco da sua tela uma ave de rapina. E, com ela, pode mergulhar os olhos na amplidão do espaço à sua frente”.¹⁴

Escorregando para as margens da narrativa, o olhar assume sua amplitude de ficcionista. Deslumbrado com suas possibilidades ilimitadas de deslocamento, o olho livre divaga.

Narrar, existir

Ao afirmar que, narrando os acontecimentos, pode sentir-se existente,¹⁵ o narrador de “A mulher cobra” sugere que a relação entre existência e ato de narrar é determinante para a caracterização do seu olhar. Na obra de Sérgio Sant’Anna, essa relação, intimamente associada à necessidade de testemunho e ao voyeurismo dos narradores, manifesta-se em diferentes arranjos. É necessário destacar, primeiramente, o papel do ato de narrar na própria constituição do sujeito narrador. Só há narrativa em função da existência de alguém que narra. Posso

narrar porque existo. É a sonoridade da minha voz que permite que minha história seja contada. O caráter imprescindível da presença desse sujeito, porém, não o torna autônomo e poderoso. Isso ocorre por uma razão simples: o sujeito narrador só existe através da narrativa. É a narrativa que define sua identidade. Como pensar uma voz sem o canto que a modula? É a narrativa que veicula todo e qualquer narrador e, dessa forma, garante a ele uma existência.

Quem vem primeiro: o narrador ou a narrativa? A impossibilidade de responder tal questão de modo definitivo marca todos os sujeitos narrantes de Sérgio Sant'Anna, e nos remete, novamente, ao paradoxo dentro-fora do vidro: para que se configure a existência do sujeito, é necessário que ele esteja inserido em uma narrativa, sendo por ela veiculado; para que a narrativa se desenvolva, é necessário que um sujeito a veicule.

É importante verificar a maneira como o narrador concebe a relação entre os fatos que narra — e que constituem, da sua perspectiva, a realidade — e o resultado da sua ação de narrar — ou seja, sua linguagem, seu relato. Um primeiro arranjo é encontrado na seguinte passagem do conto “Adeus”: “Considerava-o — e creio que ele a mim — uma testemunha ou ouvinte indispensável aos fatos da vida, sem a qual esses fatos e a própria vida pareceriam não existir”.¹⁶ Contar com uma testemunha, ter à disposição um outro olhar que presencie a ação que se vive ou narra é indissociável da própria possibilidade de a vivência ou narrativa ocorrer. A realidade, para existir, exige alguém que a confirme. Sem esse alguém, ela é sempre inacabada. A vida demanda registros, representações que a complementem. É o que pensa o francês, personagem de *Amazona* que, “como muitos artistas, só considerava completa uma vivência — ainda que das mais agradáveis — quando a corporificava numa obra, criando a ilusão de sobrepor-se ao tempo e à própria morte”.¹⁷

O aspecto da deficiência da vida em relação à representação é ressaltado por Italo Moriconi, na resenha do livro *A senhorita Simpson*:

Do ponto de vista filosófico, a idéia central aí é a de que a realidade só adquire sentido, ou mesmo existência, ao ser representada. Fora da linguagem, não há realidade. Fora do testemunho, não há vida. Vive-se em função do escrever. Eis aí o campo de reflexões por onde transita a ficção de Sérgio Sant'Anna. O ato de escrever, com toda sua precariedade, é o modo pelo qual conferimos sentido àquilo que experimentamos.¹⁸

É fundamental, portanto, que a mão arranque do rosto o olho de vidro para que ele enquadre o seu dono e registre, como uma câmera suspensa e móvel, a sua cena.

Um segundo arranjo vai mais longe: a vida passa a existir com o objetivo de ser narrada. Dessa maneira, a realidade não apenas ganha sentido pela narrativa, completando-se através dela, mas cria seu sentido em função dela. O sentido da existência é, exatamente, tornar-se representação. Tal preceito tem sua expressão máxima em *Confissões de Ralfo*, quando o narrador declara que passa “a viver intencionalmente uma história que mereça ser escrita”.¹⁹ Ou, ainda, no conto “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, cujo narrador confessa: “Às vezes até seleciono aquilo que vou viver em função do que desejo escrever”.²⁰ O interesse desse preceito reside, principalmente, no fato de ele tensionar ao máximo a relação narrador-narrativa. *Confissões de Ralfo* cria um narrador que, em alguns momentos, simula a simultaneidade entre ação narrada e ação de narrar, entre a experiência e seu registro. Ralfo pretende negar o desdobramento do narrador (há um sujeito dentro e outro fora da cena) e fundir (ou melhor: confundir) enunciação e enunciado: “Ser um personagem é ainda mais emocionante do que ser autor. A menos que se unam as duas coisas numa pessoa só, como no caso de Ralfo”.²¹

A insistência na simultaneidade entre a ação e seu relato leva a narrativa ao abismo, como ocorre no epílogo de *Confissões de Ralfo*. Cada ato do narrador deve ser interrompido para que ele volte à máquina de escrever e o relate. No entanto, como escrever também é um ato do narrador, o relato deve incluir sua ação de relatar. Deve incluir também a ação de relatar a ação de relatar. Está criado um infundável jogo de espelhos:

Nós terminamos de escrever isso, que é o fim do nosso livro e de nossas aventuras: que “finalmente havia eu, Ralfo, subitamente livre (...)”

Nós terminamos de escrever isso, retiramos o papel da máquina e o colocamos numa pasta, junto a todas as outras folhas datilografadas. Depois, nós acendemos um cigarro, pegamos outra folha e a pusemos na máquina, justamente para escrever isso que acima está escrito, o princípio do nosso epílogo: que “nós terminamos de escrever isso, que é o fim do nosso livro e de nossas aventuras: que finalmente havia eu, Ralfo, subitamente livre (...)”

E que “nós terminamos de escrever isso, retiramos o papel da máquina e o colocamos numa pasta, junto a todas as outras folhas datilografadas. Depois, nós acendemos um cigarro...”²²

Também em *Simulacros*, o desejo de fazer coincidir o momento da ação narrada com o da ação de narrar desemboca no mesmo tipo de abismo:

Quase de um só fôlego eu revi todas as minhas anotações, selecionei e reescrevi todas as nossas experiências na casa, até chegar a este ponto, onde me encontro agora, neste exato momento: escrevendo que selecionei e reescrevi todas as nossas experiências na casa, até chegar a esse ponto onde me encontro agora, neste exato momento: escrevendo que selecionei e reescrevi todas as nossas experiências na casa.²³

O mais interessante é que, em ambos os livros, a tentativa de fundir narrador (também denominado “autor”) e personagem, à medida que lança a narrativa para o abismo, acarreta um impasse. Gerado pelo desejo de unificar o sujeito textual, o impasse só é solucionado pelo desdobramento desse sujeito. Assim, no final de *Confissões de Ralfo*, o corpo de Ralfo desprega-se do seu criador. Além disso, como a vida de Ralfo é a substância da narrativa, esta só pode terminar com o seu desaparecimento, com sua morte. Não haverá mais simultaneidade entre ação e relato: o leitor é avisado de que o final “é escrito com precedência ao próprio fato narrado”.²⁴ Em *Simulacros*, o narrador, nas linhas finais de seu livro (que deveria, segundo ele, ser um relato realista), suspeita que não são suas as mãos que escrevem: “E ali, naquela escrivadinha, naquela máquina portátil, mãos que não pareciam as minhas começaram a bater nas letras as últimas linhas daquele livro, as últimas frases da minha vida naquela casa”.²⁵ Após a tentativa frustrada — mas cínica e divertida — de anular o paradoxo dentro-fora que caracteriza o lugar do narrador, o sujeito admite e retoma seu duplo espaço.

Em um terceiro arranjo, busca-se tratar a própria realidade como representação. Isso corresponde, de certa forma, a renunciar ao ato de narrar. O real já é, em si, uma narrativa. Assim sendo, não é necessário que um narrador o registre, procurando transpô-lo para uma linguagem distinta da linguagem através da qual ele se manifesta. Se não é necessária a transposição, que implicaria um gesto de criação, basta que se anuncie a intenção de olhar o real. O narrador não veicula nada através do seu olhar, apenas aponta para o objeto a ser contemplado. É a crença em uma “arte conceitual”, em que “basta publicar a idéia que a obra está realizada”.²⁶

Uma experiência desse tipo é relatada em *Um romance de geração*, no qual o escritor Carlos Santeiro cria uma peça intitulada *O balcão*. A peça consiste apenas em publicar no jornal que uma peça está sendo encenada em determinado restaurante. Nas próprias palavras de Carlos Santeiro:

É claro que as pessoas, os atores, estavam ali não por minha causa nem cumpriam um roteiro ou marcação determinados. As pessoas estavam ali porque estavam ali. Mas saca a idéia: eu me apropriei delas, transformei-as em atores, personagens, forneci-lhes uma segunda dimensão.²⁷

Além do aspecto cômico-patético da solução imaginada por Carlos Santeiro para justificar sua crise criativa, o gesto possui ressonâncias que questionam a própria impotência da literatura para abordar a realidade. Em *Um romance de geração*, cujo título já indica a pretensão do protagonista de construir um painel de época, essa debilidade aproxima-se do desespero. Chega-se a considerar como impraticável qualquer intercâmbio entre as palavras e a vida: “Só teria sentido se a gente abdicasse logo de uma vez por todas da vida e a substituísse pelas palavras. (...) Ou vice-versa, tanto faz. Abdicar das palavras e fazer da vida um livro não escrito que se escreve a cada momento”.²⁸

Paradoxalmente, *Um romance de geração* foi considerado, pelos críticos e resenhistas da época de seu lançamento, um livro bastante feliz no que diz respeito ao levantamento dos principais aspectos que caracterizam a geração dos anos sessenta. É, portanto, um livro bem-sucedido, potente quanto ao gesto lançado em direção a determinada realidade social. Também paradoxalmente, o gesto a princípio inócuo de Carlos Santeiro produz uma interferência concreta na sua “obra”. Buscando manter intacto o objeto da sua “ficção”, Carlos Santeiro provoca nele uma transformação radical: “O restaurante entrou na moda”.²⁹

Esses diversos modos de dispor o narrador em face à realidade dos objetos a serem narrados demonstram a grande preocupação, na obra de Sant’Anna, de se investigar tanto as potencialidades quanto as insuficiências da narrativa como forma de representação. Sua literatura não é, certamente, ingênua, pois não veicula a crença em uma correspondência especular entre relato e realidade, arte e vida, narrar e existir. No entanto, a falta de ingenuidade não relega a segundo plano o fato de todo texto possuir ligações com um universo extratextual, ou seja, com referentes de ordem individual ou social. Pelo contrário, a obra de Sant’Anna coloca em foco esse fato, para indagá-lo criticamente: se a correspondência especular não é possível, então, que outros tipos de correspondência podem ocorrer? Como a linguagem pode, efetivamente, interagir com o real? Sobretudo, como a prosa de ficção pode ser exercitada, experimentada no sentido de viabilizar tal interação, ou mesmo criá-la?

O gesto de arrancar da face o olho de vidro e lançá-lo para fora de si não significa apenas a intenção de descentramento do sujeito que narra. Indica também o desejo de que a narrativa não fique restrita a seu próprio universo. O olho do texto quer projetar-se para espaços que não sejam apenas os espaços do texto. A partir da representação, estar aquém ou além dela: em um lugar onde a representação é a própria vida.

O olho de vidro do leitor

Se a narrativa de Sérgio Sant'Anna propõe um deslocamento para fora de si mesma, é previsível que ela também estabeleça uma discussão sobre o papel do leitor. Se o olhar de quem narra freqüentemente se transfigura no de quem observa, é de se esperar que ele circule em órbitas próximas à do olhar de quem lê. Tal movimento narrativo parece não estar restrito à obra de Sant'Anna, mas constituir uma característica do narrador pós-moderno. Esse é o ponto de vista do crítico Silviano Santiago, para quem “o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador”.³⁰ Assumindo a atitude de espectador, “o narrador identifica-se com um segundo observador — o leitor”.³¹

Identificado ao leitor, o narrador tende a se despojar do papel de eixo centralizador da narrativa, ou seja, do próprio papel de narrador. No entanto, o desejo de despojamento esbarra em um obstáculo: o fato de que, sem o olhar do narrador, a narrativa não existiria. Assim, a aproximação entre os olhares do narrador e do leitor gera um paradoxo, que consiste em o olhar do leitor ser e, simultaneamente, não ser conduzido pelo olhar do narrador. Equipa-se o leitor com um olho de vidro. Através da transparência que o vidro proporciona, o olho do leitor pode circular livremente pelas imagens. Através da barreira que o vidro impõe, o olho do leitor acompanha as imagens selecionadas pelo narrador.

Na obra de Sérgio Sant'Anna, tal paradoxo se manifesta explicitamente nas diversas vezes em que a narrativa busca trazer para dentro de si o olhar de quem lê. Isso se dá, por exemplo, através da interlocução direta do narrador com o leitor. Em determinado momento de *Confissões de Ralfo*, após um episódio no qual há um suicida estendido sobre a marquise de um prédio, Ralfo diz ter ido embora assobiando. Ele então pergunta: “Vocês não estavam vendo eu ali assobiando?”³² Além de deixar patente que a narrativa subentende a presença dos leitores, Ralfo pressupõe que mesmo as ações que desempenha fora do texto devem ser testemunhadas, pois o episódio ocorre em outro tempo (“Certa vez”), anterior ao presente narrativo. Ralfo, na sua prepotência cínica, maliciosamente sugere que, já que o olhar do leitor se arrasta atrás de suas peripécias, talvez ele deva mesmo existir com a exclusiva finalidade de testemunhá-las.

Essa espécie de deboche que problematiza o papel do leitor na sua relação com o texto também ocorre em *Circo*. Nesse “poema permutacional”, a cada ação/permutação das palavras/estrofes, o público dá sua gargalhada. Ao longo das cinco primeiras partes do livro,

ruidosa e infalivelmente, como uma claque, o público ri. Entretanto, a repetição exaustiva da gargalhada não torna mais e mais presente, aos nossos olhos de público leitor, tal público anônimo. Pelo contrário, a previsibilidade tende a nos fazer saltar, à medida que avançamos na leitura, a patética manifestação do seu riso, ignorando-a.

Quando se chega à sexta série de variações, porém, uma alteração ocorre. As reações do público passam a incorporar as variações do espetáculo/texto. A única e inalterável frase: “Ra, ra, ra, riu o público” é inundada pela proliferação delirante de palavras que migram das estrofes/ações. Nós, os leitores, com a quebra da automação, somos levados a mergulhar de novo no espaço do público. No final, o intercâmbio se completa: o público, transformado explicitamente na palavra *público* (transformação atestada pelo fato de a palavra sofrer incrível mudança morfológica), passa a integrar o corpo do texto/espetáculo. Enquanto isso, o “poetastro”, possível designação do narrador, assume o lugar do público, sendo aquele que, então, esboça as reações.³³

Adotar o pronome “nós” também é uma estratégia para incorporar o leitor ao texto. Em *A tragédia brasileira*, tal estratégia visa a posicionar o leitor no prisma de Roberto, uma das personagens-*voyeurs* :

E seremos acometidos pela sensação de que a única perspectiva para se ver e ouvir o que se passa em cena é aquela dos olhos e ouvidos de Roberto, enquanto sentimos, com ele, um leve aroma de jasmim. Mais ainda do que isso, nos assaltará a sensação de “sermos Roberto”; de que o nosso coração, acelerado na taquicardia, é o coração dele.³⁴

Induzido a se identificar integralmente com a figura de Roberto, o leitor pode acreditar-se penetrando no texto. Isso efetivamente ocorre se consideramos que Roberto e o leitor são preparados para contemplar a mesma cena. No entanto, de onde vem a preparação? De onde vem a voz tão macia e aliciante que nos leva até a fresta da janela? Quem projeta, para nossos olhos, as imagens do atropelamento de Jacira? Para “sermos Roberto”, para nos tornarmos cúmplices na paixão desse olhar, devemos nos deixar conduzir. Nessa condução, entretanto, é impossível não observar a delicadeza e o calor da mão que nos guia.

O mais completo mergulho nos interstícios da narrativa representa, paradoxalmente, estar atento ao modo como ela vai se tecendo. Estar maximamente envolvido não exclui um distanciamento que permite desfrutar da consciência do envolvimento. Eis a dissolução da dicotomia entre a noção de um olhar passivo, receptivo, instrumento que apenas acolhe a visão, e a de um olhar ativo, determinante, fundador, que projeta a visão. Nos textos de Sérgio Sant’Anna, ao olhar receptivo do

leitor que se deixa conduzir pelo narrador, corresponde um olhar ativo que acompanha a condução. O olhar do leitor que a narrativa instiga pode ignorar o vidro, incluindo-se no reino das imagens e, ao mesmo tempo, observá-lo, reparando no modo como as imagens são pelo vidro emolduradas. No amálgama onde se indissociam ilusionismo e anti-ilusionismo, a linguagem-vidro se apaga e se erige, é mero veículo e, também, objeto de contemplação.

Tal indissociação foi detectada por alguns resenhistas, como José Castello, que chega a afirmar que Sérgio Sant'Anna ilude e, simultaneamente, não ilude o leitor:

Sant'Anna é desses escritores que, ao contrário dos retratistas de época, fazem literatura para enganar descaradamente o leitor. Que não se entenda errado: é ludibriando o leitor que ele fabrica a solidez e a possante beleza de sua ficção. Mestre da representação, Sérgio Sant'Anna é desses mágicos que preferem mostrar o truque a iludir sua platéia.³⁵

Também Ítalo Moriconi chama atenção para a coexistência de envolvimento e distanciamento, produzida por uma “união alquímica, juntando as seduções da literatura de enredo e de identificação catártica entre leitor e narrador às sofisticadas da literatura de distanciamento crítico e de auto-ironia”.³⁶

Essa característica da obra de Sant'Anna parece colocá-la em consonância com a ficção de seu tempo, já que, na opinião do escritor John Barth, o “duplo jogo de ilusionismo e anti-ilusionismo” é “legitimamente pós-moderno”.³⁷ O jogo inclui, certamente, a aliança entre a reflexão e o deleite, a crítica e a fruição que condicionam o olhar que fulgura nos textos de Sérgio Sant'Anna.

2

Olhar olhado

*O sujeito olha,
dentro do copo, o
olho de vidro. Um
olho oscila no
líquido, o outro
flutua no ar. Pelo
cristalino, pelo
líquido do copo,
pelo copo de vidro,
pelo vidro do olho,
a luz se refrata
em múltiplos
ângulos. Imagens
diversas que os
olhares
minuciosamente
perscrutam.
Superexpostos,
cruzam-se. Em
sinuosa
performance,
olhares se tocam.*

É certo que Capitu gostava de ser vista, e o meio mais próprio a tal fim (disse-me uma senhora, um dia) é ver também, e não há ver sem mostrar que se vê.

Machado de Assis, *Dom Casimiro*

Nós estávamos ali, olhando para eles, a olhar-nos, olhando para eles, a olhar-nos...

Sérgio Sant'Anna, "Uma visita, domingo à tarde, ao museu"

"Eis, então, finalmente, a definição da imagem, de toda imagem: a imagem é aquilo de que sou excluído".¹ Partir desse conceito significa acreditar que toda imagem pressupõe o exílio de quem olha, é constituída pelo distanciamento do olhar. O reino das imagens impõe, implacavelmente, a ausência do olho que as visualiza. Entretanto, há obras, como a de Sérgio Sant'Anna, que se rebelam contra o caráter inevitável de tal concepção, procurando tensioná-la e ampliá-la. Através de exercícios narrativos, buscam-se alternativas que problematizem a relação olhar/imagem, entendida como o vínculo entre o olhar do narrador e a imagem que a narrativa projeta.

Uma das alternativas reside na opção de mostrar, juntamente com a imagem, a presença do olhar que a observa. Isso corresponde a uma atitude de recusa, por parte do narrador, do fato de que, ao narrar, uma separação de espaços se estabelece: há o espaço das imagens e o do olhar, há a esfera do enunciado e a da enunciação, há o narrado e a ação de narrar. Procurando eliminar o hiato, o narrador focaliza seu próprio olhar, transformando-o em imagem. A opção metalingüística resulta da tentativa de criar imagens que falem de seu próprio processo de criação; resulta do desejo, por parte daquele que olha, de ser testemunhado na sua ação de olhar. Olhar olhado.

Esse desejo aparece explicitamente nos vários momentos em que o texto de Sant'Anna põe em cena narradores e personagens criadores, isto é, que elaboram imagens, sejam elas literárias, fotográficas, plásticas, teatrais, cinematográficas. Colocados em cena, os criadores tentam, de modo insistente, aparecer incluídos nas imagens que criam. A inclusão pode acontecer através do efeito de apagamento da linha divisória entre

autor, narrador e personagem. Isso se verifica, por exemplo, no conto “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, em que o texto se desenvolve como uma espécie de diário do autor-narrador-personagem Sérgio Sant’Anna na sua busca de escrever “um conto sobre o concerto que João Gilberto não deu no Canecão”.² Em *A tragédia brasileira* ocorre efeito semelhante, através de uma intensa e estonteante oscilação da identificação do lugar do narrador. A um “Autor-Diretor” (autor? narrador? personagem?), atribui-se o comando do processo de elaboração de uma obra intitulada “A tragédia brasileira” (o livro de Sant’Anna? a primeira parte do livro? a peça que se desenrola na cabeça do Autor-Diretor?). Em uma crítica a *Confissões de Ralfó*, o filósofo Benedito Nunes descreve o mecanismo: “o autor da obra se descobre no personagem, situando-se, nele e com ele, dentro do próprio espaço literário, onde, como se toda a distância entre um e outro fosse abolida, ambos evoluem sob uma única figura livre e ambígua”.³

O movimento do criador no sentido de penetrar na própria obra pode ocorrer, ainda, em apenas um instante, breve pausa na qual se torna permitido ceder a uma tentação irresistível. Nesses casos, a inserção do olhar na imagem revela forte conotação amorosa:

A personagem principal desta história encontra-se mais uma vez nua diante do espelho. (...) Também o autor desta história ama esta mulher. E é porque ele a ama que a dispõe assim, nua e desarmada diante do espelho. O autor a faz pegar uma escova e desembaraçar seus cabelos molhados, porque este é um dos gestos mais sensuais que pode visualizar numa mulher.⁴

Enfeitiçado, o olhar é arrastado para dentro da imagem. Apaixonado pela criatura, o criador quer retratar-se em contato com ela, posar a seu lado. Quer tocá-la:

Aproxima-se o autor. Segurando delicadamente uma das pernas de Dionísia e depois a outra, ele faz com que a calcinha azul suba até os seus joelhos. Assim, nesta posição, o sexo da Amazona se entreabre ligeiramente. É tomado o autor pelo desejo de deitá-la na cama, possuí-la. Mas isso o conduziria — e à sua narrativa — a um clímax prematuro. Ao contrário, deve o autor permanecer ereto, o seu desejo sempre aceso.⁵

O olhar sabe que fundir-se à imagem significa destruí-la. Possuir o objeto de desejo significa deixar de desejá-lo.

Na impossibilidade de fusão, resta ao criador curvar-se sobre o próprio olhar. Ao arrancar de sua face o olho de vidro, o sujeito transforma-o em alvo de observação. Simultaneamente, o olho, destacado e livre, pode converter em imagem a cena do sujeito. Assim, tem-se proposto o cruzamento de olhares, a mútua reflexão. Ensaia um

olhar que se projeta para fora de si mesmo, o narrador faz penetrar, na imagem, sua *performance* de narrador. De modo similar, a narrativa, através das personagens que nela circulam, passa a se definir como um conjunto de poses, a se alimentar da consciência de ser um campo meticulosamente perscrutado pelo olhar do narrador.

O filósofo Walter Benjamin afirma que “as coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério”.⁶ Com efeito, sendo de vidro, o olho da ficção de Sérgio Sant’Anna traz a marca da superexposição. Assim, não utiliza, como mecanismo de sedução, o gesto de ocultar. O encantamento advém do fato de serem inesgotáveis as imagens geradas pelo cruzamento de olhares mútuos. Olhar olhado: nenhum segredo; mas fascínio ilimitado.

Poses

Porque cada um era espelho e testemunha do outro, davam o melhor de si para compor uma bela imagem.

Sérgio Sant’Anna, “A confraria”

Preciso ter muito cuidado com meus gestos e palavras para aparecer bem no livro.

Sérgio Sant’Anna, *Confissões de Ralfo*

O olhar proporciona dois tipos de prazer: o de quem olha, o de quem é olhado. Para aqueles que olham, pode haver uma forma peculiar de deleite: o *royeurismo*. O prazer do *royeur* não se extrai, simplesmente, da qualidade do objeto observado, mas de certas condições da própria ação de observar. De maneira análoga, para aqueles que são olhados, também pode haver uma felicidade especial. Trata-se do prazer de posar, de fazer-se imagem a partir da consciência de ser olhado. Em uma ficção como a de Sérgio Sant’Anna, na qual o narrador tende a assumir sem pudor o seu desejo *royeur*, as personagens também tendem, igualmente sem pudor, a assumir sua condição de objetos olhados. Reconhecida essa condição, os gestos de cada participante da narrativa — protagonista ou figurante — tornam-se “todos cuidadosamente teatrais”, prevendo um olhar público que os avalia continuamente.⁷

A presença de personagens que posam pode ser verificada desde o primeiro livro de Sant’Anna. Já no conto “Um par de dados”, de *O sobrevivente*, publicado em 1969, encontramos personagens às voltas com o próprio fato de serem personagens, em cuja inquietação os limites entre o que é e não é simulação se indefinem:

Durante o jogo, Livia se encostará no poste. Deixará que a luz ilumine seu corpo e fará uma pose de modelo. Eu acho mais que é pose de puta. Tudo é idéia de Otávio, ele está influenciando Livia, querendo fazer dela uma personagem. Ele traz um cigarro apagado no canto da boca e eu sei que tirou aquilo de um filme. A gente acaba não sabendo se os filmes retratam as pessoas reais ou se são as pessoas que imitam os filmes.⁸

A consciência de estarem sendo vistas, que delinea o comportamento das personagens, decorre do fato de terem sido concebidas como imagens, produtos de algum mecanismo de representação: fotografia, vídeo, cinema, teatro, pintura. Não raro, é exatamente como artefatos imagéticos que as personagens desempenham seu papel narrativo:

Em *Amazona*, de Sérgio Sant'Anna, não é com a própria mulher, depois de sua transformação, que se defronta o marido bancário, mas com sua fotografia numa revista. Com uma imagem exibida numa banca de jornal. E é diante de uma página da revista "Flagrante" que Moreira desmaia. Não é a mulher, mas sua imagem impressa, que provoca e assiste à sua queda. Entre uma e outra, a mediação da câmera, da foto.⁹

É importante ressaltar que o saber-se observado não surge envolvido em sentimento de vergonha ou constrangimento, de violação indesejada da privacidade. Pelo contrário, aflora enquanto fonte de prazer. É assim que a personagem, "de plena posse de uma consciência, como uma atriz, (...) goza deste olhar que a devassa e a transforma em obra".¹⁰ O aspecto gozoso da ação de ser olhado manifesta-se na recorrência de cenas nas quais o sexo é praticado como ato exibicionista, que foge da esfera do privado e se expõe ao olhar público. Na ficção da superexposição, o prazer — mesmo aquele que provém do contato íntimo de corpos, que geralmente se resguardam de possíveis escândalos na discrição de quatro paredes — só se efetua quando deixa vir à tona sua vertente espetacular. Como ressalta Ralfo, na cena em que transa, de janelas abertas, com Rute: "Nós somos o espetáculo e o realizamos com fervor".¹¹ Cenas semelhantes, explorando as delícias do exibicionismo sexual, também podem ser encontradas nos contos "Duelo", de *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, e "O duelo", de *A senhorita Simpson*.

A ação do corpo, ao posar, torna-se performática. A subjetividade que se preserva em espaços interiores se transforma na exteriorização exacerbada de cenas públicas (como as cenas de *Simulacros*). A profundidade de perspectiva é substituída pela superficialidade e pela fragmentação das imagens. Conforme sugere a ensaísta Flora Sussekind, o que ocorre é a

teatralização da linguagem do espetáculo, convertendo-se a prosa em vitrine onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde se cruzam, fragmentárias, velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade.¹²

A atitude de posar gera uma tendência segundo a qual a personagem continuamente avalia seus gestos. Essa tendência, por sua vez, implica uma auto-reflexão que estabelece certa margem de distanciamento crítico da personagem em relação à própria conduta. Nos contos de *Breve história do espírito*, o distanciamento é nitidamente visível, como enfatiza o resenhista David França Mendes: “Os protagonistas de *Breve história do espírito* vivem, como o personagem de um conto de Joyce, ‘a discreta distância de si mesmos’: avaliam a cada instante sua situação, física e psicológica, como a uma performance esportiva ou teatral”.¹³ É esse aspecto que também destaca o crítico Silviano Santiago quando elabora a noção de personagens-atores: “O personagem, no livro de Sérgio, é ator antes de ser personagem, ou melhor, é personagem sendo ator, é ator sendo personagem...”¹⁴ O papel atribuído à personagem, que é simultaneamente ator, é duplo: enquanto ator, representar; enquanto personagem, ser representada. A duplicidade é, sem dúvida, paradoxal: duas funções distintas — ator e personagem — incorporadas em uma só figura, sem que uma função anule a outra, sem que haja síntese.

Se detectamos a faceta de ator que a personagem veicula é porque temos acesso aos lugares e momentos em que ela testa a si mesma. Se podemos transitar pelos bastidores do texto, é porque ele nos é apresentado como ensaio. O próprio Santiago faz parte do ensaio, ao ser inserido na preparação da cena que é a obra de Sant’Anna. Em “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, Sérgio Sant’Anna (autor? personagem? ator? narrador?) especula: “O Silviano Santiago diz que eu não deixo viver meus personagens. De fato, meus personagens sempre são antes atores do que personagens. E sempre gostei de escrever minhas histórias como se elas se passassem num palco. Ou mesmo num teatro de marionetes”.¹⁵

É possível pensar, então, que a personagem possui uma unidade que, ao invés de excluir a diversidade, funda-se nela. Santiago fala de um “desdobramento-sem-desdobramento entre personagem e ator”.¹⁶ Tal concepção confirma o caráter paradoxal da personagem de Sant’Anna, que representa e é, ao mesmo tempo, representação. Olhar que, ao mesmo tempo, é olhado.

Sob o olhar da mídia

A insistência que as personagens de Sérgio Sant'Anna muitas vezes demonstram em não se adequarem a padrões convencionais de verossimilhança tem provocado algumas polêmicas críticas. O prazer que celebram por se saberem observadas e a interferência dessa lucidez no seu modo de agir fazem com que elas sejam, amiúde, acusadas de caricaturais.

Efetivamente, as personagens de Sant'Anna se assumem como "recortes de papel",¹⁷ simulações, imagens, ficções. Usam e abusam dessa prerrogativa. Utilizam, teimosas, a justificativa de que, afinal, toda representação não deixa de ser um extravio, se pensada em termos de fidelidade a algum referencial. Essa posição é encontrada, por exemplo, em *Simulacros*, quando se afirma que "na crônica daquela casa não se escreviam pessoas, profissões, mas tipos, personagens, protótipos estereotipados a simularem papéis, dirigidos por um espírito malfazejo, inventor maluco, gênio do mal".¹⁸ Através de múltiplas refrações, o vidro do olho produz imagens imprecisas. Figuras distorcidas são geradas por desvios de luz.

Entretanto, alguns críticos chegaram a denunciar o aspecto caricatural de determinadas personagens como uma espécie de defeito narrativo, equívoco que revelaria a incapacidade do autor de construí-las de outra forma. Esse tipo de censura ocorreu, particularmente, em relação à novela *Amazona*. Foi dito que, "com ralas observações a fazer sobre a cena carioca, o escritor carrega a mão na técnica, exagerando as poses dos personagens, as cenas humorísticas e o tom de chanchada de *Amazona*. Com isso, os personagens deixam de ser pessoas possíveis para se transformar em caricaturas", principal motivo pelo qual *Amazona* seria "uma novela sem consistência, com mais artifícios literários do que arte".¹⁹ Também com o intuito de reclamar contra a ausência de um "efeito de realidade", foi afirmado que "a Amazona (...) resulta numa personagem caricatural, tão inverossímil quanto a filha do banqueiro..."²⁰

Percebe-se com nitidez que o modo de construção das personagens é desaprovado basicamente porque foge a um padrão de verossimilhança, entendido como aquele que permitiria que elas fossem reconhecidas como "pessoas possíveis". Para rebater tal crítica, há duas linhas principais de argumentação.

A primeira lembra que "é o próprio livro a condição de verdade do que é narrado".²¹ Assim, o fato de uma obra literária distanciar-se de uma realidade extratextual identificável não pode ser tomado, em

si, como critério de julgamento de seu valor. Insistir nesse critério significa negar o próprio estatuto da ficção. É necessário, inclusive, reconhecer como um dos importantes méritos do texto ficcional o exercício de criação do próprio universo de verdades. É o que faz Luiz Fernando Emediato, ao declarar que Sérgio Sant'Anna é "capaz de transformar em verdade o mais delirante e inverossímil episódio".²²

A segunda linha de argumentação toma como ponto de partida a autotransclassificação do livro como *novela*. John Parker ressalta que "a tendência, já revelada em *Confissões de Ralf* e *Um romance de geração*, para construir o texto com materiais teatrais e cinematográficos alertar-nos-ia, intertextualmente, para as conotações foto e telenovelescas presentes desde as primeiras cenas da nova narrativa".²³ Conforme esse raciocínio, cobrar da construção narrativa maior semelhança com a realidade extratextual significa ignorar o projeto da obra de elaborar-se como um conjunto nervoso de "cenas de seriado de tv".²⁴ Significa desprezar o fato de que a personagem Dionísia só passa efetivamente a existir, ganhando *projeção*, a partir do momento em que "o olhar demiúrgico e apaixonado de um fotógrafo a *cria*..."²⁵

Talvez seja este, então, o ponto fundamental de *Amazona*: propor uma aproximação com a linguagem dos meios de comunicação de massa. O flerte, contudo, não se reduz ao mero endosso. Tampouco se limita à simples condenação. Através de uma mimetização entremeada por aguda visão irônica, deixa-se aflorar o que há de fascinante e de grotesco no discurso midiático:

No *Amazona*, de Sérgio Sant'Anna, uma narrativa, a rigor linear, joga com os procedimentos habituais da mídia: personagens-sem-fundo; só-foto; ganchos, slogans; olhos que se tornam câmeras, como os do fotógrafo francês do livro. É parecendo mimetizar recursos da mídia, Sérgio Sant'Anna na verdade trapaceia. O mimético é um truque. E, feitiço contra o feiticeiro, acaba por superexpor a própria magia do espetáculo, de uma sociedade rapidamente espetacularizada como a nossa nas últimas décadas.²⁶

O diálogo que a narrativa literária estabelece com as estratégias da linguagem de massa envolve um debate sobre o papel do público leitor/espectador na definição dessa linguagem. Fica evidenciado que há algo de profundamente patético no fato de o público se deixar levar pelo poder de manipulação, tanto de opiniões quanto de comportamentos, dos veículos de massa. Entretanto, também se acentua que há uma relevante nuance poética no fato de o público conceber sua relação com a mídia como sendo de deslumbramento e prazer.

Um episódio do romance *Simulacros* demonstra exemplarmente tal duplicidade. Em mais uma das experiências do dr. PhD, as quatro

personagens-cobaias são levadas a desfilar, travestidas, pelas ruas do centro de Belo Horizonte. Apesar de alguns olhares de deboche, tudo corre relativamente bem, até que a inexperiência com o uso de saltos altos joga no chão o narrador, em uma esquina de intenso movimento. Um círculo de curiosos se forma em torno da cena. Nervosas, as personagens se esquecem de disfarçar as vozes. Um inspetor de trânsito, apoiado pela multidão, decreta que estão presas por atentado ao pudor. A saída é dizer que estão fazendo um filme. “O inspetor de trânsito coçou a cabeça, desconfiado. Mas a palavra *filme* para o povo era mágica. Ficou todo mundo meio encabulado, com aquela cara que as pessoas fazem para aparecer no cinema ou na televisão”. Perguntada pela câmera filmadora, uma das personagens aponta para o alto do edifício Acaiaca: “É uma tele-objetiva. Uma câmera equipada com telescópio”. A multidão começa a olhar para cima. Em breve, espalha-se a notícia do aparecimento de um disco-voador: “‘Um disco voador, um disco voador’, todos repetiam mecanicamente”. Com a avenida paralisada e os olhares do povo voltados para o céu, podem fugir, entre gargalhadas, as quatro personagens trapalhonas.²⁷

No conto “O espetáculo não pode parar”, caracteriza-se o espetáculo desta maneira: “é horrível: grotesco, vulgar e até óbvio, em alguns momentos, beirando o sublitério. O espetáculo é, antes de tudo, patológico”. Atenção, porém, para um importantíssimo detalhe: “Mas o público gosta”.²⁸

Meta-olhares

Dirigi, nesse instante, um olhar que reputo sonhador, através da varanda, para a noite atlântica lá fora. Vi um farol que varria em círculos as vagas, vi a espuma. Vi, mesmo, as luzes de um navio que se afastava. Pensei, até, que alguém, no convés, deveria estar lançando um olhar saudosos para as luzes que nos iluminavam em terra.

Sérgio Sant’Anna, “Adeus”

Em certo momento da novela “A senhorita Simpson”, uma das personagens chega à seguinte conclusão: “Isso é metalinguagem”.²⁹ Conclusão óbvia para o leitor que já tenha percorrido outros textos do autor e tenha se deixado emaranhar nos sofisticados jogos de linguagem por eles propostos. A obviedade não significa, contudo, que Sérgio

Sant'Anna não possui um modo bastante peculiar de elaborar sua metalinguagem. Um modo específico de fazer olhado o olhar da sua ficção.

O conceito de metalinguagem é geralmente definido como um trabalho de reflexão que a linguagem executa sobre si mesma, instaurando dois níveis: uma linguagem-objeto e uma outra linguagem, segunda, que se curva sobre a primeira. É inegável que o gesto reflexivo efetivamente perpassa, em maior ou menor grau, os textos de Sant'Anna, caracterizando-os como metalingüísticos. É importante perceber, entretanto, que a reflexão não se funda sobre uma linha divisória que visa meramente a separar patamares de linguagem (o patamar da linguagem-objeto e o da metalinguagem). Existem, é claro, planos narrativos que distribuem a linguagem em várias camadas. Esta é uma das fontes mais ricas de apreciação de seu texto: deixar-se levar pelas mudanças de plano que a narrativa opera. No entanto, os planos não apenas se separam, apresentando-se como espaços reconhecidamente distintos. Eles também se imbricam, se superpõem, se misturam, se fundem.

Assim, a flexibilidade da linguagem não instaura a discriminação rígida e permanente de linguagem-objeto e metalinguagem, mas é tomada de um modo tal que todos os níveis, simultânea ou alternadamente, podem ser focos geradores e objetos da reflexão. Como exemplo marcante, citamos a novela "A senhorita Simpson", que se desenvolve a partir de uma interpenetração de espaços narrativos, de uma "porosidade"³⁰ da linguagem que coloca em diálogo as personagens de um livro de inglês e as personagens-alunos que o utilizam.

Em Sérgio Sant'Anna, através de um jogo de diferentes graus de indefinição dos limites entre planos narrativos, o ato metalingüístico pelo qual a linguagem fala da linguagem é recíproco. Olhar é ser olhado. A linguagem sabe-se enunciada pelo seu produto. Quem diz sabe-se dito por aquilo que o dizer configura. Imagens sempre falam de olhares. No final de "A senhorita Simpson", o narrador se indaga e se decide: "Quem faria outro tanto por mim, fixar a minha imagem se afastando na arca, como num final de filme...? (...) Por via das dúvidas, resolvo fixar-me eu mesmo, nessas linhas tortuosas, caminhando ali, com meus sapatos nas mãos..."³¹

Na reversibilidade da direção do gesto reflexivo, o narrador, aquele que reflete, depara-se com a necessidade de ser tornado imagem, de se converter em objeto de reflexão.

No jogo de olhares recíprocos que especulam sobre o próprio ato de olhar, o texto vai se deslocando através de uma intensa criação de

camadas narrativas. Tais camadas, produzidas, em especial, por variações do lugar do narrador, exploram dois movimentos básicos. Há um movimento de ampliação, de progressiva exteriorização do olhar. Inicialmente, o olhar compõe uma cena. No conto “O homem sozinho numa estação ferroviária”, há um homem sentado, com sua maleta, em um banco de estação; no conto “Cenários”, pessoas no balcão de uma lanchonete americana. Em seguida, o olhar se afasta e transforma as cenas iniciais em elementos de outras cenas: o homem na estação surge como uma pintura observada pelas personagens Oswald e Mário de Andrade,³² a lanchonete americana torna-se um quadro de Edward Hopper.³³ Em *A tragédia brasileira*, sente-se a dilatação da perspectiva quando Jacira se converte na atriz que representa Jacira. Além disso, quando ela diz “Às vezes desconfio de alguém em outro espaço... outro tempo. Alguém que me vê”,³⁴ ou quando o Autor-Diretor afirma que presente “uma presença às suas costas”,³⁵ percebe-se a referência a um plano narrativo mais abrangente. Como se o olhar do enunciado pressentisse o olhar da enunciação.

O outro movimento é o oposto, de redução, de progressiva interiorização do olhar. Ainda em *A tragédia brasileira*, isso se dá em relação ao pintor que penetra na tela, assumindo o foco do coveiro por ele pintado: “O pintor faz seu o olhar penetrante de surdo do coveiro...”³⁶ Ocorre, também, na necessidade que expressa o Autor-Diretor, em especial no Segundo Ato e no capítulo intitulado “Agruras de um Autor-Diretor”, de figurar-se como personagem. Como se o olhar da enunciação mergulhasse no olhar do enunciado.

O próprio Autor-Diretor tenta explicar o modo de interação dos dois movimentos: “De qualquer modo, se for um defeito, não pretendo corrigi-lo, mas exacerbá-lo. Mais uma volta no parafuso. A junção do micro e do macrocosmo. A todos os atos e pensamentos humanos, uma correspondência cósmica”.³⁷ No desejo de se garantir uma completa reciprocidade de olhares, planeja-se uma metalinguagem absoluta na qual nunca é fixo o ponto de onde parte o gesto de reflexão. Através de linguagens radicalmente meta-recíprocas, a narrativa quer projetar-se em duas direções infinitas e, surpreendentemente, correspondentes: o micro, o macro. Como se o olho de vidro, transformado em potentíssima lente e exercendo simultaneamente funções microscópicas e telescópicas, permitisse ao leitor transitar, como em *A tragédia brasileira*, desde os minúsculos espaços, onde a vida é um ínfimo esboço em germinação, “desta podridão, onde passeiam vermes”,³⁸ até o Astrônomo e seu Ajudante, que observam a Terra de algum recanto remoto do Espaço. Ir desde as investigações do inconsciente, feitas, inclusive, pelo próprio Sigmund Freud, até o olhar

dos místicos e deuses (o pajé, Cristo, Maomé, Buda). Transitar dos cenários interiores de cada espectador ao Grande Espetáculo do Universo. Vasculhar todos os possíveis olhares: uma narrativa impossível.

Na vertigem dessa impossibilidade e no seu compulsivo exercício, é posta em xeque qualquer pretensão exclusivamente racionalista que o projeto metaficcional pudesse, a princípio, trazer em seu bojo. Se a ficção se constrói como um cálculo, este é, por sua complexidade, alucinado. Se o texto em prosa se funda sobre uma imprescindível racionalidade enquanto concatenamento lógico de signos, tal racionalidade bordeja, ao se tensionarem os elos da cadeia, o desvario.

Apesar de sempre manifestar o desejo dionisíaco de trazer o caos para a ordem da ficção, o empreendimento metaficcional de Sérgio Sant'Anna vem sofrendo, ao longo do tempo, mudanças de configuração. O próprio Sant'Anna declara, em uma entrevista, que sua narrativa traça um percurso que vai da "metalinguagem explícita" àquela que "se disfarça atrás de acontecimentos", já pressupondo a consciência de que "toda literatura é metalinguagem".³⁹ No sentido de detalhar esse trajeto, Sant'Anna estabelece uma correspondência entre os contos do livro *Breve história do espírito* e três diferentes modos de relação com a linguagem:

no primeiro conto, o protagonista, que é um cara de 31 anos, tem um discurso inquieto, que vem aqui, vai ali... quer dizer, há mais de uma linguagem nele. No segundo, é um cara de 40, que tem ainda um nervosismo, uma neurose literária. Todas aquelas linguagens do meu tempo de juventude, em que a vanguarda era uma coisa muito presente, estão ali, porque aos 40 anos o cara ainda tenta uma síntese daquilo. E finalmente aos 50, como o sujeito do último relato, o cara relaxa e brinca com o classicismo que há dentro dele.⁴⁰

É inegável a adequação dessa correspondência com o desenrolar da obra de Sant'Anna. Obra que se inicia investindo na pluralidade de experimentações, pautadas por um acento metalingüístico radical e demolidor. Textos que se erigem a partir da negação da literatura considerada convencional, e que encontram, no "romance destrutural"⁴¹ que é *Confissões de Ralfo*, seu melhor exemplo. No momento seguinte, a experimentação torna-se mais articulada, a metalinguagem se subordina a projetos mais definidos. Como o projeto de bordejar o silêncio em *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, a investigação da linguagem da mídia em *Amazônia* ou, ainda, a construção de uma teatralidade onírica em *A tragédia brasileira*. Já na produção posterior, especialmente em *A senhorita Simpson*, *Breve história do espírito* e *Um crime delicado*, novas nuances ganham espaço: o caráter lúdico dos textos e a

ironia sinuosa vêm sinalizar uma metalinguagem cada vez mais elaborada e sutil, que se dissemina pelo prazer de contar histórias.

Esse processo de crescente sofisticação não passou despercebido por alguns críticos. Comentando o livro *Breve história do espírito*, José Geraldo Couto destaca o fato de que “a dimensão metalingüística não perturba a fluência e a elegância narrativa, como se o virtuosismo do autor consistisse justamente em ocultar esse virtuosismo e rejeitar o brilho fácil, a pirueta espetacular”.⁴² Também Ítalo Moriconi ressalta que:

Em *A senhorita Simpson*, tal dimensão (a dimensão metaficcional) não se apresenta exteriormente em relação à matéria narrada, mas articula a própria estruturação dramática da voz narrativa e do desenrolar do enredo. A colocação em questão da ficção no corpo dela mesma, algo que a arte de Sérgio Sant’Anna sempre perseguiu com tenacidade, atinge agora um ponto ótimo, uma espécie de apogeu, confirmando o juízo de um crítico como Benedito Nunes, que viu no autor de *Confissões de Ralfo* herdeiro legítimo da linhagem machadiana em nossa literatura.⁴³

Assim como a personagem de um dos poemas de *Junk-box*, que “medita em seus próprios olhos” que o espiam de uma taça de vinho,⁴⁴ Sérgio Sant’Anna pensa a ficção de dentro da ficção. Trazendo o olhar para o cerne da imagem, exerce o jogo da linguagem pela exploração do que ela tem de mais crucial. Sua indiscutível potência: a linguagem pode, inesgotavelmente, falar de si mesma, observar-se na abordagem que propõe de todas as coisas. Sua impotência irreparável: quanto mais curvada sobre si mesma, mais patente fica o abismo que a separa das coisas que pretendia tocar.

3

O olhar impossível

*Lançado ao ar,
o olho de vidro
gira. No
movimento
circular,
repete-se na
geração das
imagens.
Mesmas e outras,
pois o olho
desloca-se
vertiginosamente.
Dado sem
arestas, sibila
silencioso.
Olho, há pouco,
concretude
palpável:
ausência nas
mãos, lacuna no
rosto. Impossível,
olho-corpo.*

A luz era obrigatória.

Sérgio Sant'Anna,
"Premonição"

Visão narrativa, ponto de vista, olhar do narrador. Na escolha do vocabulário para a abordagem de textos literários, freqüentemente recorremos ao campo semântico da palavra *olho*. É preciso reconhecer, contudo, que "esse vocabulário visual é metafórico, ou antes, sine-dóquico: a 'visão' toma aqui o lugar da percepção total".¹ Devemos reconhecer, ainda, que quando usamos tais termos estamos geralmente nos referindo ao modo como determinada percepção do narrador ou de alguma personagem é expressa em palavras. O conceito de olhar se define, assim, como uma consciência, mais ou menos articulada, que se manifesta verbalmente.

O olho, na literatura, não é um olho que propriamente *vê*. Em função da sua condição de código escrito, a literatura apenas remete a outros universos extraverbais, transformando cores, imagens, gostos, cheiros, texturas, em palavras. É óbvia a constatação de que, "uma vez descrito em palavras, um seio deixava de ser um seio",² ou seja, de que a verbalização é incapaz de veicular certas características dos objetos representados. No entanto, essa é uma constatação fundamental na obra de Sérgio Sant'Anna. Sua narrativa quer constituir-se através de um olho, mesmo que cego: olho de vidro. Nos seus textos, o olhar-palavra impõe o desejo de tornar possível o olhar na acepção literal, concreta, física. Mais do que isso, o olho-palavra quer ampliar-se na percepção de todos os sentidos: tornar-se um olho-corpo, um olho que se pega com as mãos.

Buscar, através do texto, uma corporeidade não significa negar que o universo das palavras a possua. É o que admite o narrador do conto "Breve história do espírito": "Pois se as palavras, muitas vezes, escorriam de mim com a vacilação da embriaguez, elas podiam também revestir-se de uma materialidade quase carnal".³ Trata-se, porém, de uma outra busca, para além da sensorialidade inerente a sons, formas, ritmos, desenhos, respirações. A busca de tornar presente um outro corpo, aquele que se quer representar. Exibir, através das palavras, nuances que um corpo só oferece fora delas.

Se a literatura pós-moderna existe para falar da "pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação",⁴ Sant'Anna nela se ins-

creve por assumir o gesto de, consciente do caráter inevitável de tal pobreza, procurar subvertê-la. Trazer para a literatura um olhar impossível. Contudo, apesar de expor as limitações da escrita, seu projeto não decreta a inferioridade da literatura em relação a outros veículos. Isso ocorre porque discutir potencialidades e deficiências da literatura, inclusive tentando aproximá-la de outros meios, implica o exame de potencialidades e deficiências de toda e qualquer linguagem. No embate, fica evidente que há uma “pobreza” em qualquer forma de representação. À representação é inacessível, de um modo ou de outro, o fulgor do corpo na sua realidade plena e imediata.

O texto de Sant’Anna busca operar, assim, uma dupla recusa: das limitações do veículo escrito e do fato de que, entre real e linguagem, não há paralelismo. A recusa é, também, uma afirmação: a narrativa que se pretende esboçar é impossível.

Explorar a linguagem no limite de suas impossibilidades situa o texto literário em um lugar onde se confrontam, intimamente, o narrar e o não narrar. O confronto aparece de modo intenso em toda a obra de Sant’Anna, e pode ser sintetizado na imagem recorrente da folha de papel em branco.

A folha em branco representa o espaço irrestrito em que a linguagem não lançou a sua mácula, em que “subsistiriam ainda intocadas todas as possibilidades”.⁵ O ato de escrever acarreta escolhas que eliminam outras escolhas. Escrever tem como consequência a convicção de que algo se perde, se abandona. A inevitabilidade desse resultado gera a consciência de que escrever é traçar um limite.⁶ Entretanto, por ser um espaço que tudo pode significar, a folha em branco também nada significa. O ato da escrita corresponde, assim, a tornar possível o prazer de romper a plenitude da não-significação. Minar a perfeição do silêncio, como se, “com a simplicidade de uma faca, um corte se abrisse, pouco a pouco, como um rastro no papel”.⁷

O regozijo de significar não provoca, porém, a presunção de que pode haver um domínio total sobre a linguagem, um controle sobre a significação. No seu vínculo com a palavra, o escritor é “simultaneamente seu cavaleiro e montaria”,⁸ conduzindo-a e sendo por ela conduzido. Está próximo do “pastor em imagens” da escritora Ana Hatherly: um observador que “segue, ao mesmo tempo que conduz as suas imagens”.⁹

Em Sérgio Sant’Anna, a relação com a palavra se dá a partir da certeza de que “entrar no espaço branco da página é também como entrar em cena”.¹⁰ É lançar nossas escolhas em um palco onde as

significações proliferam aos olhos dos espectadores e a nossos próprios olhos. “Uma peça que se desdobre indefinidamente”.¹¹

Já que “é preciso seguir o fio”,¹² que ele seja múltiplo. Se a narrativa surge como uma espécie de ordem no espaço caótico da folha em branco, o texto de Sant’Anna procura lembrar que é desse caos que ela se alimenta. Na obrigatoriedade da luz, realçam-se as bordas das trevas.

Olhar em silêncio, olhar ao acaso

Astrônomo (melancólico): — Mas eis, meu caro jovem, que também nós nos eclipsamos.

Ajudante (também melancolicamente): — Sim, Mestre, também nós nos eclipsamos. Como se existissem os ruídos da noite, mas não mais quem pudesse escutá-los.

Eclipsam-se o Astrônomo e o Ajudante.

Sérgio Sant’Anna, *A tragédia brasileira*

Toda narrativa está constituída como forma, determinada escolha de um modo de narrar. Tal escolha implica, necessariamente, a exclusão de outras formas possíveis. A consciência desse fato manifesta-se, por exemplo, no início de *Confissões de Ralfo*: “Todas as possibilidades abertas diante de Ralfo, Primeiro e Único — a seu dispor — e no entanto é preciso escolher uma delas, o que me limitará exclusivamente a esta única, abandonando todas as outras”.¹³ De maneira geral, porém, os narradores de Sérgio Sant’Anna se posicionam contra essa inevitabilidade, procurando relativizar as formas através das quais seus relatos se constroem, deixando patente a instabilidade da própria voz. Ou seja: tentando *desenformar* as formas. Através da voz vacilante do narrador, do seu olho de vidro que oscila e gira no ar, a narrativa, forma constituída, passa a flertar, aberta e despudoradamente, com o informe, com o relato enquanto “potência”, termo definido, no conto “A mulher cobra”, como “forma possível, mas não formalizada”.¹⁴

Essa definição de potência aplica-se ao desejo — que perpassa, em maior ou menor grau, toda a obra de Sant’Anna — de que a narrativa opere como um engenho de possibilidades não excludentes. Um conjunto significativo de exemplos encontra-se no volume de contos *A senhorita Simpson*. “A mulher cobra” constrói-se inteiramente sob o signo do talvez, da hesitação, das suposições, dúvidas, possibilidades e imprecisões. No texto “O homem sozinho numa estação ferroviária”, o ponto de partida é uma série de hipóteses a respeito do sentido da

presença de um homem na estação. Em “Um discurso sobre o método”, o narrador disserta sobre a plausibilidade de algumas das alternativas que procuram explicar o comportamento da personagem.

Desde *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, a crítica chama atenção para a presença dos jogos de probabilidades na narrativa de Sérgio Sant’Anna, ressaltando seu potencial de “atração lúdica”.¹⁵ Através de tais jogos, que se processam em nome do anseio de relativizar as formas que se estabelecem, sua narrativa demonstra um fascínio irresistível pelo acaso, pelo vazio, pelo silêncio.

“Um lance de dados jamais abolirá o acaso”. A escolha, como epígrafe, do verso de Mallarmé e o fato de o poema *Circo* desenvolver-se como um texto permutacional, que exercita variadas combinações entre palavras,¹⁶ indicam a importância da noção de acaso na ficção de Sant’Anna, manifesta na tentativa de que cada livro seja, na realidade, “vários livros”,¹⁷ exatamente como ocorre no fim de *Confissões de Ralfó*, quando o livro tem suas folhas arrancadas, jogadas para o alto, transformadas em aviõezinhos: “De modo que não havia mais várias cópias de um livro, mas centenas, milhares de livros, conforme os fragmentos que se uniam acidentalmente, para formar, às vezes, um nexó inesperado...”¹⁸ A fragmentação norteia a própria estrutura de *Confissões de Ralfó*, composto de unidades distintas (livro I, livro II, livro III, etc.) que tornam possível uma leitura aleatória. Na alta rotatividade do seu giro, o olho de vidro produz imagens múltiplas e surpreendentes.

O projeto de uma narrativa que deixa “lugar bastante para o acaso”¹⁹ assenta-se principalmente na postura do narrador, que recusa o papel de todo-poderoso, evita com veemência a pretensão de que seu papel seja o de controle total sobre a narrativa. Ciente de ser, ele próprio, gerado pela narrativa, deseja que ela seja invadida pelo acaso. A parte final da novela “A senhorita Simpson” é uma manifestação desse desejo. Várias vezes o desfecho é anunciado. Em seguida, contudo, retoma-se um outro fio narrativo que passa a ganhar desenvolvimento. Se o desfecho é uma escolha que, ao excluir o acaso de outras escolhas, determina um certo modo de significação retrospectiva para todo o texto, torna-se necessário negar o desfecho. Ou, pelo menos, adiá-lo e multiplicá-lo.

Dentro dessa proposta, encontramos muitos textos de Sérgio Sant’Anna que se finalizam exatamente com ponderações sobre o significado da palavra *fim*. São comentários que, como no conto “O recorde”, lembram que as histórias, após iniciadas, jamais cessam de significar:

Esta última coisa, possibilidade, para depois o FIM, não houvesse o fato de, a cada coisa imaginada — e portanto acontecida ou a acontecer — abrir-se sempre um novo leque de possibilidades e coisas outras, para as quais a duração dos planetas não seria suficientemente longa e então cada um desses planetas explodisse em novos astros habitados por pessoas e suas histórias e assim se formando um tremendo cosmos de possibilidades infinitas, com todas essas coisas e outras mais: um espectador e sua mulher adormecida, um recordista, a chuva, um Almirante, um índio, reflexos nas gotas d'água, vapores da noite, palavras, vírgulas, etcéteras...²⁰

Quanto ao fascínio pelo vazio, este se detecta no interesse especial por aquilo que as narrativas não dizem. O vazio pode ser entendido de duas maneiras. Primeiramente, diz respeito aos modos potenciais de narrar que não chegaram a ser formalizados. Atração pelo vazio é, em tais casos, atração pelas narrativas que poderiam ter sido constituídas. Dessa forma, vazio é sinônimo de possibilidade — como em “A mulher cobra”, em que o “indiano” comunica, antes de morrer e terminar a narrativa com sua morte, que ele “ia dizer suas últimas palavras”.²¹ É, ainda, sinônimo de latência, definida no conto “Um discurso sobre o método” como uma “ausência boa”.²²

Mas o vazio também diz respeito ao que não pode ser narrado, àquilo que o próprio ato narrativo exclui, independentemente do modo como se desenvolve. Nesse sentido, vazio é sinônimo de inenarrável. Movida por tal fascínio, a narrativa bordejia suas próprias limitações, reconhecendo como impossível a pretensão de tudo narrar. Ou tentando narrar através da própria interrupção do fluxo narrativo, como ocorre na novela “A senhorita Simpson”, em que o narrador suspende o relato para constatar que “às vezes um momento particularmente intenso, numa história, não se refere à ação, mas ao vazio”.²³

O vazio surge, assim, como elemento fundamental para o desenrolar da narrativa. As interrupções, as pausas, “as ausências”,²⁴ a não-significação, o inacabado desempenham o papel de propulsão para o movimento do texto. A partir de suas próprias lacunas, o texto se erige. Na tela branca, as imagens se projetam: “Um pintor que arma o cavalete e, diante de si, o vazio da tela é tão profundo que lhe provoca uma vertigem. Mas é por aí, precisamente, que o pintor começa: o abismo”.²⁵ A partir da página vazia e muda, as letras podem executar seus desenhos, seus murmúrios e gritos.

Dentro dessa perspectiva, a obra de Sant'Anna está sempre empenhada em discutir a questão do silêncio. Em *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, o empenho é explícito: “Mas vou fazendo, muito devagar, um livro de contos. Textos que discutem o *dizer* e o *não dizer*. Um livro

que busca algo assim como o silêncio”,²⁶ Buscar o silêncio significa, precisamente, discutir o próprio estatuto da linguagem. Pensar o silêncio é colocar em pauta uma reflexão sobre os mecanismos da significação, já que

há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer. Esta dimensão nos leva a apreciar a errância dos sentidos (a sua migração), (...) a incompletude (lugar dos muitos sentidos, do fugaz, do não-apreensível), não como meros acidentes da linguagem, mas como o cerne mesmo de seu funcionamento.²⁷

A tentativa de abordagem do silêncio surge enquanto proposta de um duplo exercício com a linguagem. Um exercício no qual ela é tratada como o objeto de um estudo que a expõe em todo o seu aspecto lacunar: “Não quero um livro de histórias, mas um livro que discuta a linguagem, num tom oscilando entre o ruído e o silêncio. Tendendo, talvez, para um silêncio final ou, quem sabe, um ligeiro sussurro?”²⁸ Simultaneamente, um exercício no qual a linguagem é experimentada de modo a fazer virem à tona os recursos que possibilitam que esse “tom” seja atingido, que as vozes do texto “sussurrem”.

Em *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, tais recursos incluem, como observou um crítico, o predomínio de frases justapostas e coordenadas, com escasso uso de adjetivos: um texto que “flui fácil”.²⁹ Incluem também enredos que avançam através da anulação progressiva das ações, como em “Conto (*não* conto)”, ou do abandono de opções narrativas que não chegam a se desenvolver, como em “Cenários”. Na busca do “sussurro” do texto, talvez a estratégia mais importante seja, no entanto, a do próprio apagamento do narrador. Para pontuar seu relato com silêncios, o narrador instaura o *fading* de sua voz. Proclama, como objeto de desejo, a imagem que só existe na ausência do seu olhar:

E sim, talvez, finalmente, um outro homem sozinho em seu apartamento e que procura escrever nesta noite um texto, buscando palavras para cenários talvez por palavras indizíveis, mas como se sua tarefa fosse esta, buscar o impossível, mostrar uma realidade que escapa das nossas mãos como um sapo e sempre se coloca mais adiante; a realidade, por exemplo, que existe num quarto quando ninguém se encontra dentro e, entretanto, uma atmosfera qualquer, como um raio de sol a penetrar oblíquo naquele espaço e atingindo em cheio algo tão singelo como uma meia esquecida no chão.³⁰

Disseminando-se através da multiplicação dos pontos de vista, da indeterminação dos limites entre ficção e realidade, dos deslocamentos entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, do caráter impreciso e inconcluso do seu poder de observação e registro, o narrador procura

excluir, da imagem-narrativa, a marca do seu olhar. Aquele que cria imagens quer abdicar do papel de criador, para que as imagens ganhem a impossível exuberância de existirem por si mesmas:

Mas digam-me: se não há ninguém, como pode alguém contar esta história? Mas isto não é uma história, amigos. Não existe história onde nada acontece. E uma coisa que não é uma história, talvez não precise de alguém para contá-la. Talvez ela se conte sozinha.

Mas contar o quê, se não há o que contar? Então está certo: se não há o que contar, não se conta. Ou então se conta o que não há para contar.³¹

Olhar recursivo

No texto intitulado “Uma página em branco”, que abre o livro *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, o narrador, especulando sobre os limites do ato de escrever, chega a sugerir a busca da “palavra mínima”.³² A sugestão poderia, juntamente com as alusões à idéia de silêncio que marcam vários textos de Sant’Anna, nos levar a pensar que sua narrativa é sintética, concisa, minimalista. O que constatamos, porém, é que ela tende a ser excessiva, transbordante, recursiva.

Vimos, sim, a atuação do silêncio, sobretudo como ponto de partida para a reflexão sobre o caráter lacunar da linguagem, ou como exploração desse caráter, em especial através da disseminação do narrador. Entretanto, para que tal reflexão se dê e tal disseminação seja possível, a narrativa se refaz, se alonga, se desdobra. No conto “Projeto para a construção de uma casa”, pergunta-se: “E para que dizer mais se o caso é, talvez, de dizer menos...?”³³ Em Sérgio Sant’Anna, essa é uma indagação insolúvel, já que, para especular sobre o “dizer menos”, a narrativa acaba por enroscar-se em outros dizeres, que se superpõem, se chocam, proliferam, cada vez “dizendo mais”. Na busca da “palavra mínima”, gera-se a “palavra obsessiva”. Para adquirir a tonalidade quase indistinta do sussurro, a voz, às vezes de forma ruidosa, se experimenta e se interroga. Busca-se a retração através de expansões, o recuo através do avanço. Procura-se o silêncio através da palavra:

ELE — ...Porque o que eu sempre admirei mesmo foi o silêncio; sempre achei que as palavras quebram a estrutura primeira do universo, sua perfeição. O verdadeiro pecado original do homem foi a palavra. Foi a palavra que abriu a fissura entre o homem e a natureza, o homem e Deus.

ELA — Nunca vi ninguém usar tanta verbosidade para justificar o silêncio.³⁴

A relação paradoxal entre palavra e silêncio revela um mecanismo narrativo freqüente na obra de Sérgio Sant'Anna: a construção através da desconstrução do sentido. O processo de simultânea montagem/desmontagem da narrativa, já identificado nos contos "Cenários" e "Conto (*não* conto)", ocorre, de maneira exemplar, em "Dois cadáveres para uma loura". O texto se desenvolve através de uma série de hipóteses sobre a identificação de três personagens: dois homens e uma mulher. As suposições se acumulam, as personagens vão ganhando possíveis perfis, que formam um arsenal de dados disponíveis para uma definição mais precisa. Tal linha de desenvolvimento do texto segue um movimento progressivo, no qual o sentido da presença das personagens se adensa através da checagem das várias conjecturas.

No entanto, outro movimento, simultâneo, ocorre: um vetor involutivo do sentido, no qual quanto mais se especula sobre as personagens, menos se sabe sobre elas. As hipóteses, que se somavam, se anulam. A densidade do enredo é, na realidade, sua própria rarefação. Definir a nitidez da imagem de alguém pode revelar que ele não passa de um manequim, ou uma sombra, um sonho, uma personagem de um livro não lido, ou de um livro que não foi escrito.³⁵ A significação pode erigir-se sobre o fato de que, talvez, nada signifique. Esse processo de disseminação de sentidos também pode ser descrito da seguinte maneira:

Dir-se-ia que o material manipulado, incessantemente sujeito a correção, alucina pela projeção a que é submetido, ganhando um plano significativo que se integra, como hipótese, numa nova descoberta, a qual engendra um novo plano... e assim sucessivamente.³⁶

Em Sérgio Sant'Anna, a palavra é irreversível, como se houvesse, em seus textos, uma oralidade ou um fluxo de pensamento irretocáveis, porque inacessíveis na sua efemeridade de manifestação única. O que foi dito não pode ser retomado, retificado, a não ser que se expanda o dizer: só se corrige acrescentando. Dessa forma, o texto se repensa, se refaz, através de anulações por acréscimo. Da necessidade de um eterno retorno sobre o que se narra surge a relação obsessiva com a linguagem. Na constante recursividade do olhar, inaugura-se uma narrativa da repetição.

No ensaio intitulado "O caminho circular da ficção (ou: não será outra a verdade?)", o crítico Silviano Santiago explora exaustivamente o problema da repetição nos textos de *Notas de Manfredo Rangel, repórter*. Comentando o conto "O círculo", Santiago mostra que a figura geométrica atua como metáfora norteadora de todo o texto.³⁷ O círculo representaria a lógica que define a relação entre as personagens, estabelece o elo entre sua história e o conto escrito por uma delas, e,

finalmente, determina o próprio movimento do texto, cujo desfecho remete ao princípio, ao ponto de partida. Na leitura do crítico, fica claro que a repetição, metaforizada no círculo, efetivamente desempenha função de destaque no texto de Sant'Anna — não apenas enquanto temática, mas também como mecanismo narrativo.

De maneira similar, no conto “No último minuto”, a repetição é o movimento narrativo principal. Através das imagens de uma partida de futebol decisiva, veiculadas insistentemente pela televisão, um goleiro revê, em diferentes ângulos e velocidades, o momento em que a bola escapa de suas mãos e penetra no espaço do gol. Segundo um resenhista, o conto estaria imerso em um “clima obsessivo e desesperado que decorre da impotência humana ante um destino já irremediável”.³⁸ O comentário chama atenção para o fato de que há, em Sérgio Sant'Anna, um vínculo fundamental entre repetição e impotência.

Lançado em 1973, período marcado pela forte censura e repressão política do Governo Médici, *Notas de Manfredo Rangel, repórter* traz à tona um sentimento de impotência em face a um “tempo angustiado e sombrio”,³⁹ a uma “atmosfera histórica de crise”.⁴⁰ Entretanto, ao utilizar como recurso repetições narrativas insistentes, Sant'Anna associa ao sentimento de impotência uma faceta de inquietude. Assim, a repetição não é apenas o reconhecimento da impotência, mas também a tentativa de resistir a ela. Como o goleiro de “No último minuto”, assiste-se à mesma cena na busca de uma outra cena. A repetição manifesta, dessa forma, um desejo inconformado de transformação, uma vontade de potência. Na revisão das imagens, a procura de uma fresta, de um detalhe mínimo, de uma diferença não percebida anteriormente.

A busca do detalhe mínimo, de diferenças quase imperceptíveis que sutilmente minam o caráter absoluto da repetição, ocorre também no conto “Romeu e Julieta”. Nas cenas dez e doze, reconhecemos passagens do conto anterior, “O círculo”. Na cena dez, os dois últimos parágrafos de “O círculo” são transcritos de modo quase idêntico, com apenas algumas mudanças do tempo verbal e da ordem de certas palavras. Na cena doze, contudo, há uma diferença, mais notável, no desenvolvimento das ações. Em “O círculo”, após a briga com a mulher, o homem isola-se no banheiro.⁴¹ Em “Romeu e Julieta”, depois da briga, o homem acaricia a mulher. Ela, aos poucos, aceita seus afagos, “oferecendo-se”.⁴²

Além disso, se em “O círculo” a relação amorosa é vista como um movimento cíclico de sentimentos e ações previsíveis, em “Romeu e Julieta” os fragmentos de texto — as treze cenas — compõem uma

rede conflituosa, apresentando as mais diversas possibilidades de *encenação* das histórias de amor: líricas, cômicas, grotescas, trágicas, etc. Na referência à peça de Shakespeare, enquanto uma das personagens postula o caráter universal e análogo de todas as experiências amorosas, a outra sugere um cunho teatral e imprevisível: “ela nunca sabia quando ele estava brincando ou falando a sério”.⁴³ Lidos em conjunto, “O círculo” e “Romeu e Julieta” formam não uma reprodução de cenas rigorosamente semelhantes, mas um diálogo através do qual, a partir de certezas e repetições, diferenças e incertezas começam a ecoar. A narrativa de Sant’Anna “diz o mesmo, dizendo o diferente”, a invenção do círculo atua, na verdade, como “retorno aparente ao começo (*aparente*, porque o começo nunca foi, porque o início é um salto para o campo da hipótese...)”.⁴⁴ Narrativa da repetição, sim. Mas uma repetição que se transforma em redundância, constitui-se em repetição “obsessiva, abusiva, lancinante”.⁴⁵

Ainda no conto “Romeu e Julieta”, há uma cena especial, situada em um espaço indefinível entre a seriedade e a farsa, o clichê e a ironia, o heróico e o patético. Nela, um sujeito arranca de seu rosto, como parte de um pacto amoroso, um olho de vidro. Quando leio a cena, visualizo o olho de vidro girando no ar. Como uma espécie de síntese do uso da repetição na obra de Sant’Anna, vejo o olho deslocando-se em torno de si mesmo. No movimento simultaneamente centrípeto e centrífugo, parece desejar afastar-se de um centro, aproximando-se dele. No deslocamento vertiginoso, o olho procura mostrar que há, em uma mesma imagem, imagens distintas, que repetição e diferença são indissociáveis.

Olhar o corpo

Gosto de tocar as coisas que amo. E posso mesmo tocá-las com alguma violência, quando me são negadas.

Sérgio Sant’Anna, *Confissões de Ralfó*

De acordo com a personagem do conto “A aula”, uma vez que pronunciamos o verbo, estamos “condenados a repeti-lo e repeti-lo sofregamente, buscando torná-lo a expressão perfeita de algo indizível”.⁴⁶ A repetição insistente de uma mesma palavra pode provocar, segundo tal raciocínio, dois efeitos. Em alguns casos, pode fazer com que sua inteligibilidade se esvazie progressivamente, “até uma perda absurda e total de significado”. Em outros, a repetição faz com que

sejamos “impregnados de sua espessura”, como se o objeto que a palavra designa materializasse, em nós, sua presença.⁴⁷

A dinâmica esvaziamento/materialização descreve o modo como a narrativa de Sérgio Sant’Anna utiliza a repetição como mecanismo paradoxal, que procura afirmar a potência da linguagem e, na procura, deixa evidente sua impotência. Apesar de haver a consciência da impossibilidade da tentativa, tenta-se estabelecer uma correspondência entre o gesto de narrar e o de mostrar. Busca-se simular a presença de corpos, expostos na sua materialidade e completude sensorial e erótica. Para que a simulação se efetue, a narrativa lança mão de dois recursos: no plano do enunciado, cria situações nas quais narradores e personagens exploram sua sexualidade; no plano da enunciação, aproxima-se do teatro.

A exploração da sexualidade ocorre de forma intensa em toda a obra de Sant’Anna. O desejo sexual freqüentemente atua como estímulo básico ao movimento das figuras que povoam seus textos. A busca e a vivência de um contato físico erotizado são, dessa forma, o principal ponto de partida para que as relações humanas sejam colocadas em questão. Perspectivas de convivência, entendimento e satisfação do sujeito com o outro não são debatidas apenas como temas, objetos de reflexão, mas experimentadas no cotidiano de narradores e personagens. Em *Simulacros*, a experimentação chega a se dar de maneira literal: as personagens agem, inclusive sexualmente, de acordo com as instruções de um cientista comportamental.

As diversas variáveis das equações que envolvem o corpo (prazer, dor, desejo, gozo, plenitude, falta, vida, morte) compõem, nos textos de Sant’Anna, arranjos que possuem duas dimensões básicas. Uma delas, especificamente política, vincula o uso do corpo a um projeto de conquista da liberdade sexual, situado historicamente nas décadas de sessenta e setenta. O radicalismo desse projeto de transformação cultural, de desbunde absoluto, transparece em *Um romance de geração*, no balanço feito pela personagem Carlos Santeiro: “Putas velhas, é o que somos. A gente bebe, trepa, vai embora e nunca mais. Eis a nossa geração. Sim, se alguma revolução fizemos, foi a sexual. Como se uma professora dissesse na hora do recreio: agora todo mundo pode trepar com todo mundo”.⁴⁸

Trata-se, como afirma Heloisa Buarque de Hollanda, de uma visão romântica que procura substituir o romantismo da ação guerrilheira pelo paraíso de uma “geopolítica do prazer”.⁴⁹ A partir da década de oitenta, no entanto, outra dimensão, a do corpo espetacular, começa a ganhar espaço. A sexualidade vai perdendo sua força contestatória e

sendo absorvida pela sociedade de consumo. Sobretudo através dos meios de comunicação de massa, o erotismo torna-se mercadoria de veiculação intensa. Estimula-se uma sexualidade na qual corpos se confundem com imagens de corpos, como no caso do narrador da novela “A senhorita Simpson”: “Na minha câmara escura, mais uma vez havia uma mulher sem rosto e sem corpo precisos, configurando simultaneamente todas aquelas poucas outras mulheres da minha vida”.⁵⁰

O problema da superposição e do desencaixe de corpo e imagem é explorado já nos primeiros livros de Sérgio Sant’Anna. No conto “Ele”, de *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, focalizam-se ascensão e queda, glamourização e depreciação de uma espécie de monstro, cujo corpo é metade humano e metade animalesco.⁵¹ Porém, é em *Amazona*, de 1986, que o tema ganha maior destaque. Investindo na “exploração sensacional do corpo feminino”,⁵² a narrativa constrói, como protagonista, uma heroína fantástica, saída das páginas de uma revista de fotos eróticas. *Amazona* constituiria, assim, como afirma um crítico, uma “prosa escrita com os cinco sentidos acesos, na melhor linha do que pode ser uma prosa erótica em nossa língua”.⁵³ Prosa que extrai seu erotismo, sobretudo, da hesitação entre presença/ausência dos corpos/imagens.

Em termos de enunciação, um exame superficial da obra completa de Sant’Anna é suficiente para que se constate a reiterada aproximação com o teatro. Em vários de seus livros, encontram-se referências explícitas ao universo teatral. *Um romance de geração* é qualificado de “comédia dramática em um ato”; *A tragédia brasileira* apresenta-se como “romance-teatro”; *Junk-box* leva o subtítulo “uma tragicomédia nos tristes trópicos”; o narrador de *Um crime delicado* é crítico profissional de teatro. Destacam-se, ainda, um dos livros que compõem *Confissões de Ralfjo*, significativamente intitulado “Au théâtre”, e o fato de narrador e personagens de *Simulacros* se considerarem quase uma companhia teatral.

Na última parte de *Um romance de geração*, encontramos uma teorização sobre as especificidades da literatura e do teatro: “A diferença entre os gêneros *teatro* e *romance* encontra-se não totalmente na linguagem, mas também — ou principalmente — no fato de que um texto teatral deve se presentificar a cada noite no palco para atores e espectadores”.⁵⁴ Nota-se que a ênfase recai no fato de a peça de teatro se transformar, com a transposição para o palco, em um texto traduzido *materialmente*. O teatro seria, assim, um espaço privilegiado de interação de corpos. Corpos que interagem no espaço da cena. Corpos no palco interagindo com corpos na platéia. Colocando-se sob a pers-

pectiva de um texto teatral, a narrativa deixa patente seu desejo de se presentificar em corpos concretos.

A aproximação, entretanto, não chega a fazer com que a narrativa se torne uma peça propriamente dita. Flertando com o teatro, a narrativa não pretende abdicar de suas especificidades, mas tensioná-las. Isso se dá em função da consciência de que o texto teatral *não é teatro*, apesar de querer sê-lo. Por mais que se dimensione para uma virtual encenação, o texto, enquanto permanece no papel, jamais abandona sua condição narrativa. Em Sérgio Sant’Anna, o que encontramos, na realidade, são “exercícios de interferência e cruzamento, e uma tentativa de tensionar, ao máximo, pelo seu mútuo contato e por uma ruptura sincrônica, as duas dicções literárias em questão”.⁵⁵

Tais exercícios ocorrem, principalmente, através da apropriação, por parte da narrativa, da enunciação teatral. Há, no teatro, o efeito ilusório de que cada personagem age autonomamente, não estando sujeita a uma enunciação global. Através desse efeito, o teatro parece eliminar a figura do narrador: corpos e vozes se oferecem na sua brutalidade imediata, como imagens de si mesmas, criadas por ninguém. Instala-se a ausência do olhar narrativo.

O espaço do teatro é, dessa forma, ideal para abrigar o narrador típico de Sérgio Sant’Anna: o narrador de identidade vacilante. Nas palavras de Ralfo: “É quanto a mim, finalmente, de novo só e como todos aqueles que, após várias tentativas, não conseguem encontrar sua identidade, só me restava procurar uma profissão em que não é preciso tê-la: o teatro”.⁵⁶ O movimento em direção ao teatro sinaliza, assim, uma espécie de “cerimônia de imolação”⁵⁷ do narrador e, sob certos aspectos, da própria narrativa. Se, tangenciando o silêncio, a narrativa deseja capturar a efemeridade, a concretude e a dinâmica da presença do corpo, o desejo acaba por evidenciar que o corpo capturado, registrado, representado, é incorpóreo, ausente. Uma “carnação impalpável”.⁵⁸ Corpo de morto.

Através da alucinação de um teatro impossível, a narrativa de Sérgio Sant’Anna procura nos oferecer, obsessivamente, um corpo presente. Se disperso minha voz de narrador, o corpo talvez fulgure, liberto do texto, desprendido do meu olhar. Se o digo exaustivamente, o corpo talvez fulgure, solidificado por meu texto. Através do olhar silencioso ou do olhar recursivo, o corpo se oferece. A oferenda se dá, em ambos os casos, a partir da própria certeza de sua inviabilidade, da convicção de que o narrador se assemelha a um “necrófago”,⁵⁹ “uma variante mais inofensiva dos assassinos”.⁶⁰

A presença perseguida e anunciada por um ambicioso projeto de exposição plena (corpos exuberantemente tangíveis) enfatiza a concre-
tude de uma ausência fundamental (os corpos não estão aqui, onde meus olhos possam vê-los, onde minhas mãos possam tocá-los). Mas, paradoxalmente, é por se nutrirem da consciência absoluta dessa ausência que as sombras, os espectros incorpóreos adquirem um estranhíssimo, inexplicável, fantasmagórico poder: eles nos tocam. No seu excesso de morte, eles vivem.

Para o poeta e ensaísta Octavio Paz, “o tempo do amor é o tempo do corpo, mas a visão do corpo que amamos é também a visão de sua morte”.⁶¹ Constituindo-se como visão de morte, a narrativa — ao invocar a presença de corpos ausentes, ao evocar a ausência de corpos presentes — nos oferece o vislumbre do corpo a ser amado. Corpo comparável ao de um anjo:

O senhor sabe qual é a característica dos anjos? É não possuir um corpo e ao mesmo tempo senti-lo. Sentir, com prazer, este corpo que não se possui.⁶²

4

O objeto do olhar

*Do rosto ao
ar: o olho
gira rumo
ao seu
objeto. A
realidade do
ar, matéria
movediça
tecida de
olhares
inúmeros.
Aqui e
agora,
embate de
imagens. O
olho de vidro
beija o ar.
Difuso ar do
Brasil. Olho
da ficção
que se
realiza.*

Se um cara é escritor e quer escrever sobre sua realidade, esta realidade estará impregnada do fato dele ser escritor.

Sérgio Sant'Anna, "O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro"

O narrador de *Simulacros*, discutindo a relação entre real e imagem, chega à conclusão de que "todas as imagens — refletidas ou não em espelhos — são imediatamente formadas ou deformadas por aqueles que as fixam com os olhos".¹ A narrativa de Sérgio Sant'Anna, chamando atenção para as insuficiências do olho-escrita e de todo olho-linguagem, coloca em foco o processo de formação/deformação provocado pelo olhar na sua interação com o objeto. O reconhecimento da impotência do olhar diante do desejo de representação plena define, assim, uma das fortes marcas de seu texto.

É preciso, entretanto, ressaltar outro aspecto igualmente de grande relevância: o exercício do poder de referência da linguagem. Se a narrativa não pode exibir, em si, a totalidade do objeto desejado, ela pode lançar o olhar do leitor em direção a ele. Emparelhando-se ao olho do leitor, o olho da narrativa pode, a partir do texto, projetar-se para fora dele.

Desse modo, a narrativa freqüentemente procura estabelecer uma íntima relação com realidades extratextuais reconhecíveis. Como observa um resenhista, "na metaliteratura de Sant'Anna não há, propriamente, uma negação da inevitável referencialidade entre o texto e uma realidade extratextual".² Pelo contrário, discorrer sobre a narrativa implica afirmar tal referencialidade. Se o fio fundamental é a linguagem, é necessário caracterizá-lo como "fio invisível, paradoxal porque liga e desune".³ A utilização desse paradoxo como ponto de partida para a produção do texto requer, portanto, que se explorem não apenas a separação efetuada pela linguagem quando aborda um dado objeto, mas também as possibilidades de contato, ligação e intercâmbio.

Pelo vidro do olho, se estabelecem a proximidade e a simultânea distância entre objeto e olhar. No jogo da representação, o processo que transfigura referentes em texto gera reconhecimento e simultâneo estranhamento. Sob o prisma do olhar narrativo, o objeto se apresenta através de embaçamentos e súbitas revelações. Nas palavras do próprio Sérgio Sant'Anna:

a apreensão do real, mesmo, é uma coisa muito difícil, e a linguagem em geral nos afasta do real. (...) Quanto mais você fala, mais distante fica da realidade. Ao mesmo tempo, a possibilidade de brincar com a linguagem, de destruir suas formas estratificadas, permite que se amplie por outras vias a visão que se tem do real.⁴

A discussão do vínculo realidade/literatura ocupa espaço de destaque na obra de Sant'Anna, que pode ser classificada, ao mesmo tempo, de realista e irrealista. Realista, porque define o real como objeto de desejo. Irrealista, porque reconhece como impossível o desejo de tocá-lo. Tal discussão possui um primeiro desdobramento que diz respeito ao caráter escorregadio do real quando submetido a tentativas de apreensão. Por melhores que sejam os propósitos de fidelidade da tentativa, não se pode repudiar completamente o fato de que as convenções que regem a construção do texto literário diferem daquelas que organizam a percepção do que costumamos chamar de real. A obviedade dessa diferença é satirizada em *Simulacros* :

Olha, dr. PhD, eu só vou acreditar em realismo nos livros e filmes no dia em que ver o personagem principal, interrompendo suas cenas amorosas ou aventurescas, postar-se durante meia hora numa fila para pagar um imposto predial ou uma conta de luz. E quando falo em meia hora refiro-me ao transcurso rigoroso de trinta minutos diante do leitor ou espectador. Do contrário, não estaremos diante da realidade, mas de uma falsificação desta realidade. De uma ilusão ainda mais fantasiosa do que a própria fantasia, porque nesta última pelo menos não se pretende passá-la ao espectador como a realidade em si mesma.⁵

No conto “Notas de Manfredo Rangel, repórter”, questionam-se as certezas sobre a realidade que a própria percepção, a princípio, garantiria. Assim, o narrador-repórter Manfredo Rangel, diante das notas que objetivam registrar a trajetória do político Kramer, descobre que em sua tarefa de testemunha e biógrafo há uma inevitável carga de imprecisão e ficcionalidade: “Começo a entender que tudo aquilo que se escreve ou fala, mesmo de fatos ou pessoas reais, sempre se torna mítico, escorregadio e arbitrário”.⁶ Rangel também indica outro desdobramento fundamental do debate: o fato de que a realidade sempre se torna um discurso cuja moldagem envolve complexos jogos de interesse. Enquanto discurso, fidedigno ou não, passa a exercer sua ação sobre outras realidades e discursos:

as versões e rumores sobre a vida e morte de Kramer, canalizados em intenções políticas, serão muito mais importantes do que os fatos reais, se é que se pode falar em fatos reais. Estas anotações que me parecem ainda mais gratuitas, porque dificilmente o Serviço de Informação permitirá a abordagem franca do assunto Kramer.⁷

A dimensão política do texto de Sant'Anna manifesta-se, sobretudo, quando a narrativa apresenta a imagem do real como um conjunto de discursos estereotipados, que garantem a própria veiculação proclamando seu caráter inalterável. Quando se lança, através do prisma da narrativa, o olho do leitor para fora do texto, busca-se minar o estereótipo: o real surge como discurso incerto, mas manipulável e atuante. Infiltram-se, na certeza da vida, flutuações. Entre o verdadeiro e o falso, insinuam-se alternativas. No embate de discursos, ficcionaliza-se a realidade.

Esse movimento da ficção, intensamente explorado na obra de Sérgio Sant'Anna, procura deixar claro que a *História*, no seu aspecto de registro dos acontecimentos de um lugar e de uma época, também se constitui enquanto *estória*, discurso que é sempre lacunar em relação à realidade. Procura mostrar, também, que toda *estória*, toda forma de narrar, define-se em função da *História* enquanto conjunto de referências políticas, econômicas, sociais e culturais de determinado tempo e espaço. Sant'Anna propõe, dessa forma, um “copular da estória com a História”.⁸ No conto “Almoço de confraternização”, o narrador se anuncia como cronista de um certo país imaginário, em cuja descrição é impossível não identificar alusões aos governos militares do Brasil pós 1964. Afinal, como diz o próprio narrador-cronista, a imaginação “sempre contém um pouco da realidade ou vice-versa”.⁹ Apesar de suas anotações serem despreziosas e reconhecidamente imprecisas, esse “velho escriba solitário” sabe que elas “servirão para montar as peças de uma pequena estória que, somada a outras pequenas estórias, poderão montar uma história maior”.¹⁰

Nas palavras do antropólogo Claude Lévi-Strauss, “o que torna possível a História é que um subconjunto de acontecimentos parece ter, em relação a dado período, aproximadamente a mesma significação para um contingente de indivíduos”.¹¹ De acordo com essa perspectiva, Sérgio Sant'Anna procura abordar, através da ótica individual de sua obra, acontecimentos e discussões que possuem, em seu próprio tempo, dimensão coletiva. Assim, a narrativa explicita o desejo de atuar sobre a própria elaboração do sentido dos acontecimentos em processo. Deixa clara a intenção de que a ficção também participe da construção da história.

Em certa passagem de *Simulacros*, o termo realidade é conceituado como “uma ilusão de que todos participam”.¹² A ambigüidade da formulação demonstra bem o modo como a noção de real circula nos textos de Sant'Anna. É possível entender o conceito do seguinte modo: há uma percepção da realidade que, mesmo sendo incerta, é compartilhada por todas as pessoas. Tal leitura enfatiza dois aspectos. A

realidade é ilusória, já que sempre se apresenta através de alguma forma de percepção, inevitavelmente imprecisa. A imprecisão da realidade, no entanto, não a faz menos concreta, já que há uma percepção coletiva que a define e condiciona.

A segunda leitura do conceito parte de outro ângulo. A crença de que há, na constituição da realidade, irrestrita participação de todos é ilusória. Aqui, chama-se atenção para o fato de que os discursos e as ações que enformam o real — e que afetam sua percepção e seu funcionamento coletivo — não são produzidos, necessariamente, por *todas* as pessoas. A realidade é composta por um conjunto heterogêneo de ações e discursos. O poder de concretização das ações, e de veiculação, circulação e conseqüente assimilação dos discursos é desigual.

Explorando o conflituoso jogo de ações/discursos, a ficção se lança no embate. Arrancar do próprio rosto o olho de vidro também significa lançar a ficção para fora de si mesma, projetá-la como força, vetor atuante na composição do sentido de um dos seus mais importantes objetos: a realidade.

Embate de olhares

Em Sérgio Sant'Anna, é dado um grande destaque ao movimento através do qual a linguagem se estrutura em discurso. Tomando-se a palavra *discurso* na acepção mais difundida de peça oratória preparada *para* um público, coloca-se em foco o fundamental aspecto da persuasão. Em sua obra, o caráter persuasivo da linguagem traz à tona a consciência de que os discursos se constituem como jogos de força. A existência de olhares distintos desejando produzir a imagem de um mesmo objeto coloca-os em confronto. Perpassado por relações de poder, o entrelaçamento dos discursos se dá enquanto embate.

Desse embate podemos rastrear pelo menos três formas de manifestação. A primeira delas é a que delinea a tensão entre culturas. Verificamos, em *A senhorita Simpson*, que os textos compõem uma espécie de mosaico cultural, com referências às culturas norteamericana, européia, oriental, latina, soviética e, é claro, brasileira. A diferenciação das culturas aparece associada, exatamente, a fatores que dizem respeito à possibilidade, à abrangência e ao valor de circulação de cada discurso. As culturas — e as nacionalidades que a elas se atrelam — definem-se, pois, em um mercado de discursos. Nesse mercado, em que se disputa o poder de penetração e atuação de cada voz, se dá a qualificação das personagens — e das chances de veiculação dos respectivos discursos — como protagonistas ou coadjuvantes.

Em “O duelo”, a divisão do *status* discursivo é clara. No conto, o editor sugere ao escritor brasileiro que traduza o romance de um norte-americano, adiando, assim, a intenção de publicar o seu próprio: “Mas, enquanto isso, que tal o seu nome ali junto ao de Monty, na capa, ou na folha de rosto, como um coadjuvante que conquistou o seu lugar nos letrados luminosos, ha, ha, ha”.¹³ O final do conto é significativo: o escritor, literalmente, joga o editor na lata-de-lixo. Além disso, transforma-o em personagem de um livro possível, colocando em sua boca a constatação de que “a coisa andava se invertendo ultimamente”.¹⁴ Contudo, o escritor não deixa de explicitar simpatia — e mesmo fascínio — pela figura do editor. A atitude demonstra que, em Sérgio Sant’Anna, a discussão sobre a cultura brasileira como cultura periférica não se limita a um ideal de inversão de posições.

Em *Simulacros*, o narrador planeja e executa a morte do dr. PhD, cientista norte-americano que comprara a liberdade de um grupo de brasileiros para realizar, em Belo Horizonte, experiências comportamentais. Após o assassinato, porém, o sentimento de perplexidade: “Com a morte do dr. PhD a gente não é mais obrigada a fazer aquilo que ele queria. Agora a gente pode ser a gente mesma. O diabo é descobrir como é a gente mesma”.¹⁵ A impossibilidade de se definir a identidade cultural simplesmente negando-se a interferência de outras culturas também é encenada, em *Simulacros*, através do conflito entre as vozes do dr. PhD e de Jovem Promissor. Em princípio, Jovem Promissor é o autor-narrador que relata todas as experiências comandadas pelo cientista. Entretanto, JP não é, enquanto autor, um “livre criador”, mas um “artífice manipulado por uma entidade ou ser supremo, uma espécie de deus (modestamente ele mesmo, dr. PhD) que apenas sintonizava seu auxiliar em determinados canais de captação e compreensão”.¹⁶ O leitor se interroga: quem é, afinal, o dono da voz que narra? Em *Simulacros*, a pergunta fica sem resposta. Em certo momento do livro, o leitor tende a pensar que JP efetivamente matara o cientista norte-americano. No final, contudo, através do sorriso de uma criança recém-nascida (filha de JP ou do dr. PhD?), o cientista novamente se faz presente.

O questionamento da *propriedade* da voz narrativa (no duplo sentido que o termo possui de adequação e de posse) remete ao segundo tipo de embate frequentemente explorado por Sérgio Sant’Anna: o que ocorre entre narrador e personagem. O antagonismo se manifesta sobretudo através da distinção entre sofisticação e precariedade de articulação dos discursos que conformam certas narrativas, como “Um discurso sobre o método”, do livro *A senhorita Simpson*. No conto, percebemos de imediato a determinação sócio-econômica das falas:

enquanto o patrão tem a palavra, é dela proprietário, o operário é sem voz. O que mais chama atenção, no entanto, se dá em um segundo nível: à mudez do operário se associa a impossibilidade de ele próprio refletir sobre sua condição.

Porém, se o discurso da personagem é precário, sua ação não é. Deslumbrado com a oportunidade acidental de participar de um espetáculo no qual ele, o operário, é o astro, suas atitudes se abrem para o inesperado. Partindo do hiato entre discurso precário e ação imprevista, Sérgio Sant'Anna constrói um narrador oniscientemente despótico, mas, paradoxalmente, distanciando e hipotético. Esse narrador desafia várias arengas (psicanalítica, estética, política, filosófica) na tentativa de apresentar uma explicação sofisticada para as ações da personagem. Como observa Berta Waldman: "A experiência do pobre é relatada por um narrador que não lhe passa a palavra em nenhum momento, criando, no nível da linguagem, um ícone da mudez a que está destinado e do vazio em que se encontra".¹⁷

O mesmo ícone da mudez, do silenciamento servindo como sustentáculo para a voz narrativa, aparece em textos como "God save the king" e "O pelotão". No primeiro, um professor exercita, de forma monológica, a "pujança da palavra"¹⁸ diante de uma turma emudecida. No segundo, o fuzilamento do prisioneiro ocorre com o mais absoluto rigor e silêncio por parte dos soldados.¹⁹ Como indica um resenhista, "a 'limpeza' do texto exato e seco acentua a sujidade do fuzilamento".²⁰ No jogo meio farsesco entre sofisticação e precariedade, entre voz e mudez, o que aflora é a relação de poder entre narrador e personagem, entre o narrar e o narrado. Em sua tentativa de caracterizar a época e a narrativa pós-modernas, o crítico Silviano Santiago afirma que "há um conflito de sabedorias na arena da vida, como há um conflito entre narrador e personagem na arena da narrativa".²¹ Nesse conflito, fica patente que se a narrativa pode dar voz a quem não a possui, tal poder corre o risco de se tornar uma encenação enganosa, na qual uma voz usurpa o lugar de outras, como se as representasse.

Finalmente, temos o embate que se dá na relação entre realidade e discurso. Para especular sobre esse vínculo, é criado, no conto "Historieta numa República", o termo *irrealismo*, designando um movimento, oriundo dos Estados Unidos, que faz a apologia da transformação da natureza em natureza artificial, da realidade em espetáculo. Se o irrealismo estimula a sensação de que "a realidade não passa de uma imagem imprecisa a que damos contornos para não nos desesperarmos",²² como negar que o real já possui uma forma, independentemente do nosso olhar? Propondo a questão, Sérgio Sant'Anna mescla as possibilidades ilimitadas e paradisíacas do

irrealismo com uma visão aguda da miséria, da violência urbana, da falência das esferas institucionais. A referência a uma realidade miserável ocultada pela espetacularização das grandes cidades ocorre na descrição de Goddamn City:

Com efeito, a noite em Goddamn é algo de mágico e esfuziante. Aos primeiros sinais de escuridão, um perfeito sistema de iluminação, no centro da cidade e bairros, é acionado automaticamente, fazendo da noite um quase dia. Chega-se a comentar que através da luz Goddamn City esconde suas doenças, dores e misérias.²³

Veja-se, também, a descrição de um desses “países bolivianos”:²⁴ “ruas desertas com uma enorme lua dando contorno a uma cidade fantasmagórica cheia de escombros. Era bonito”.²⁵ O discurso da estetização das ruínas funciona como ênfase irônica no fato de que os escombros não são castelos, o lixo não é tesouro, miséria não é riqueza. Apesar de bela, a noite atlântica dos trópicos é maldita.²⁶ As possibilidades da imagem se vêem confrontadas com as limitações dos corpos, o brilho do espetáculo contraposto às sombras das realidades por ele bordejadas. A narrativa de Sant’Anna procura mostrar que, através de jogos de luz, o olho de vidro pode dar ao objeto um fascínio e uma beleza que ele não possui: “Como no teatro ou nos filmes, toda a miséria humana disfarçada atrás dos spots e neón”.²⁷

A relação entre realidade e ficção em Sérgio Sant’Anna possui, também, esse aspecto conflituoso. Se há, entre ficção e real, uma integração, é preciso fazer com que seja uma “integração exposta como fratura”.²⁸ De dentro da linguagem, fazer a crítica de toda linguagem que, através da estetização enganosa, cria realidades estereotipadas. Atribuir à ficção não o papel de simulação de um real idealizado, mas o de propor, para o leitor, um exercício diversificado de formas de leitura e abordagem do real. Tal papel de interferência do texto na percepção do universo extratextual é endossado por José Castello, na resenha de *A tragédia brasileira*: “ou lemos *A tragédia* montando as cenas livremente em pensamento, ou ficaremos esperando, estúpidos, que o autor simule a realidade por nós”.²⁹ A ficção incumbe-se, assim, de colocar em movimento o olho do leitor, chamando atenção para os discursos cristalizados que configuram sua realidade.

Olhar o Brasil

“Como fazer literatura aqui?”³⁰ A indagação, formulada no conto “O duelo”, coloca em relevo o vínculo entre a literatura e o local onde é produzida. Na obra de Sérgio Sant’Anna, a possibilidade do fazer literário define-se em função desse “aqui”, da localização física que

traz, em si, um conjunto de referências sociais, históricas, políticas, culturais, econômicas. Referências que constituem, em suma, uma realidade específica: a brasileira. A partir da constatação de um profundo elo texto/realidade, uma pergunta se torna pertinente: qual é o olhar que a ficção de Sant'Anna lança sobre o Brasil?

“Em vez de jogar-me na correnteza do rio, jogar-me na correnteza das cidades”.³¹ A decisão do narrador de *Confissões de Ralfó* indica um aspecto primordial para a caracterização desse olhar. Ao desistir do suicídio e mergulhar no universo das cidades, Ralfó abandona o autocentramento e o subjetivismo existencialista (características fortes das narrativas de *O sobrevivente*, e que ecoam em alguns textos de *Notas de Manfredo Rangel, repórter*) e inaugura um foco mais abrangente, um olhar sobre o mundo. Olhar que passa, necessariamente, por uma imagem de Brasil. Essa imagem é, sobretudo, a de um Brasil urbano.

Produzida a partir do final da década de sessenta, a narrativa de Sérgio Sant'Anna traz um desejo de sincronia, a busca de diálogo íntimo com as questões de seu tempo. Uma delas é, sem dúvida, o crescimento desordenado das grandes cidades. O novo perfil de um Brasil caótico, que se configura através do processo de urbanização, aparece, desse modo, como fonte da qual se nutre sua obra. Como afirma o crítico Italo Moriconi: “A força da ficção de Sérgio Sant'Anna esteve desde o início em sua firme opção por um tipo de narrativa vertiginosa apoiada na tematização da experiência urbana e na renovação do lugar do coloquial em nossa língua literária”.³² Moriconi também destaca que a experiência urbana não surge apenas como temática, mas como um certo modelo de percepção da realidade, típico dos moradores dos grandes centros:

Fatos, ações, verdades são constantemente deslocados por jogos caleidoscópicos de ironias e desconstruções cujos referenciais concretos estão no jeito de falar e no espírito cético e sarcástico do habitante da cidade grande — este ser desprovido de ingenuidade, que vive no presente contínuo e está sempre ansiando por alguma outra coisa, que jamais encontra.³³

Essa forma específica de percepção e vivência da realidade acaba por determinar um modo específico de elaboração narrativa, calcado, sobretudo, na ótica urbana do narrador. Se é verdade que, como se afirma em *Simulacros*, “a cidade, além de seus muros e organismos, era também uma categoria dentro das pessoas”,³⁴ podemos afirmar que, em Sérgio Sant'Anna, a cidade é uma categoria dentro das narrativas.

O Brasil urbano que surge a partir do olhar cético do texto de Sant'Anna desmistifica, acima de tudo, a visão bucólica de um país primitivo mas paradisíaco, misterioso e exótico mas generoso e

acolhedor. O Brasil estereotipado, que se forja na mente dos turistas desinformados, é descrito com perfeição em *Confissões de Ralfo*:

— Ah, sim, o Brasil. Muito bem, o Brasil. Verdes campos floridos, terras férteis e praias maravilhosas, repletas de coqueiros e mulheres nativas de corpo bronzeado, que oferecem ao forasteiro incríveis delícias do amor. O Brasil. De dia trabalha-se sem esmorecimento para o progresso e de noite dançam-se ritmos quentes e sensuais como a rumba e o tango, não é mesmo? Eu adoraria visitar o Brasil.³⁵

Essa visão de um Brasil romântico e folclórico aparece encarnada, em *Simulacros*, na figura do escritor Jorge Amado. De maneira zombeteira, as personagens se dividem entre as que admiram e as que desprezam sua obra. Vedetinha é, como descreve Jovem Promissor, uma “dessas pessoas que lêem um livro brasileiro por ano: o livro do Jorge Amado”.³⁶ Jovem Promissor e Velho Canastrão afirmam ironicamente que não censuram Vedetinha, argumentando que “tem muita gente que gosta”.³⁷ A rivalidade mais interessante, porém, se dá entre o dr. PhD, significativamente um cientista norte-americano, e Jovem Promissor, significativamente brasileiro e aspirante a escritor. Na divergência entre os dois, fica nítida a opção de ruptura da ficção posterior à década de sessenta — portanto, a de Sérgio Sant’Anna — com a tradição oriunda do modernismo das décadas de trinta e quarenta. Vejamos um trecho da discussão:

O dr. PhD disse que o novo livro de Jorge Amado demonstrava mais eloqüentemente do que nunca a vocação do romancista para retratar a alma e os costumes do povo brasileiro, particularizados numa de suas regiões culturalmente mais coloridas, o Estado da Bahia. E que a maioria dos autores mais novos do Brasil, ao contrário, com vazias e excessivas preocupações formais, não conseguia transcender o circuito fechado da classe média.³⁸

Resenhando *Simulacros*, Benício Medeiros comenta que Jorge Amado torna-se o “saco de pancadas favorito para uma geração que carrega as cicatrizes de algumas ilusões despedaçadas”.³⁹ O sentimento de desilusão, de anti-ufanismo, faz com que a ficção reivindicque para si a representação de um outro Brasil, que deixa de corresponder à imagem saudosa de país paradisíaco, ou à imagem utópica de “país do futuro”, veiculada a partir dos anos JK e reforçada durante o período do “Milagre Brasileiro”. Como enfatiza Luiz Fernando Emediato:

a literatura de Sérgio Sant’Anna é a literatura da industrialização desenfreada, caótica e desumana, da violência, do hedonismo, da alienação e da crise. Dentro de seus livros qualquer um pode ver o próprio rosto, o rosto do Brasil e do brasileiro urbano e moderno. Um rosto pálido e feio, para desgraça nossa, amargamente verdadeiro.⁴⁰

Brasil que deixa de se adequar à expectativa do olhar estrangeiro, interessado, sobretudo, em imagens de cartão-postal. Analisando o mercado editorial norte-americano, a personagem do editor, no conto “O duelo”, observa: “Pena que eles lá preferam o nosso lado telúrico, a terra, o campo, como se *a cidade* só pertencesse a eles. Mas pelo menos não são tão radicais quanto os franceses nesse ponto, o jorgeamadismo deles”.⁴¹

Reivindicando o direito “à cidade”, a narrativa de Sant’Anna propõe um duplo deslocamento: muda o objeto da ficção (o universo a ser retratado é 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 apreender a cena brasileira, mas de incorporar o debate sobre formas possíveis para tal apreensão. Nesse sentido, sua obra está integrada a uma tendência mais ampla da literatura brasileira publicada a partir dos anos sessenta. É o que acentua o próprio Sérgio Sant’Anna, através da voz do narrador do conto “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”:

Em 1978 dei no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro um curso sobre a ficção a partir dos anos 60. Durante este curso foram valorizados principalmente os livros que não só discutiam a sociedade brasileira nas décadas de sessenta e setenta, incluindo os traumas políticos, como também colocavam em questão o próprio narrar disso tudo. Livros passíveis de mais de uma leitura, como se diz por aí. E nessa lista foram incluídos *A Festa*, do Ivan Angelo; o *Galvez*, do Márcio; o *Zero*, do Loyola; o conto “Intestino Grosso”, do Rubem Fonseca, etc. Não porque fossem livros melhor escritos do que outros, mas porque traziam esta postura que me parecia adequada à época. Uma época que questionou a narrativa. Não incluí a mim próprio, por falsa modéstia.⁴²

Nessa tendência, o conceito de realidade é colocado em xeque. A realidade deixa de ser entendida como um mero tema, objeto a ser passivamente representado, e passa a ser considerada como um processo, que, por sua vez, é também processo de linguagem. Em função da certeza de que o real é indissociável da forma como é percebido, a opção de trazer, para o universo da ficção, o debate sobre o real implica discutir os próprios mecanismos de representação.

Buscar a realidade como objeto para a ficção significa construir a ficção como um objeto definido por essa realidade. Assim, a uma realidade urbana, corresponde uma ficção urbana. À vivência vertiginosa nas grandes cidades, correspondem vertigens narrativas. Incorpora-se, ao olho do texto, a visão caleidoscópica da vida. Se a realidade, nos tempos atuais, progressivamente se ficcionaliza, através do poder de penetração cada vez mais intenso dos meios de comunicação de massa,

a ficção de Sant'Anna se “realiza”, reafirmando seu desejo de incorporar a realidade. A incorporação do real acarreta, desse modo, uma progressiva afirmação da ficcionalidade. Nas palavras do narrador de “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”:

Mas aqui, neste texto, há palcos de verdade e uma parte de “não-ficção”. Estaremos, agora, diante de um novo realismo na literatura brasileira? Um novo realismo que assume uma forma fragmentária? Pois está difícil, hoje em dia, não escrever em fragmentos. Porque a realidade, cada vez mais complexa, também se estilhaça.⁴³

Levando-se em conta que linguagem e realidade se condicionam mutuamente, a tarefa de procurar o Brasil nos textos de Sérgio Sant'Anna não se reduz à identificação de acontecimentos, nomes ou especificidades culturais. Tal identificação se articula com movimentos de linguagem que problematizam o modo como esses nomes, acontecimentos e especificidades culturais são focalizados. Já que a realidade é sempre acompanhada por um conjunto de percepções e discursos que se formulam em torno dela, um reconhecimento crítico da realidade deve, necessariamente, colocar em questão o modo como se manifestam esses discursos e percepções.

O simultâneo reconhecimento/questionamento da articulação realidade/linguagem é ressaltado pela ensaísta Flora Sussekind no seu comentário das cenas “Interrogatório (1)” e “Interrogatório (2)”, de *Confissões de Ralfo*. Tais cenas se inserem na preocupação mais ampla da literatura brasileira que, a partir de 1975, procura rever os acontecimentos políticos que marcaram os Governos Militares — sobretudo de 1968 a 1974. Nessa revisão, uma das temáticas mais exploradas é, sem dúvida, a da tortura física, executada nos porões da Ditadura. A ensaísta mostra que o texto de Sant'Anna caminha em direção diversa da tendência, dominante na época, de buscar um retrato jornalístico, documental, explorando minúcias realistas.

Na contracorrente, a cena de tortura em *Confissões de Ralfo* trápacia tal demanda, rompendo com a expectativa de uma abordagem dolorosa e dramática. Sérgio Sant'Anna constrói “bufonarias da tortura”,⁴⁴ colocando na boca dos torturadores perguntas insólitas, que lembram uma espécie de argüição oral absurda. Perguntas do tipo “Quem descobriu o Brasil?”, “Quem escreveu a história de MacBeth?”, “O que é uma heresia?”, “Como se joga o gamão?”, “O que é um batráquio?” revelam, através do *nonsense*, que o autoritarismo não existe apenas na situação específica de tortura, mas é uma prática difundida nos vários discursos que compõem a vida social — histórico, religioso, científico, estético, etc. Nas palavras de Flora Sussekind:

Sérgio Sant'Anna utiliza-se, pois, do “sem sentido” desses diálogos tanto para afirmar a irracionalidade mesma da situação carcerária, quanto para desdramatizar sua representação da tortura. Tanto para obrigar o leitor a perceber a gratuidade da violência, quanto para impedi-lo, via humor, de derramar lágrimas amargas pelo que o texto sugere.⁴⁵

Através da desdramatização, o texto de Sant'Anna se interessa não apenas em abordar a tortura em si, mas em tecer um comentário crítico sobre a forma como se dá, na época, a recepção do tema “tortura”. Coloca-se em questão não apenas a tortura enquanto realidade, mas também enquanto discurso. Se a repressão política é elemento fundamental para a caracterização de um momento histórico específico, também é histórica e específica a realidade discursiva em torno de tal momento. Segundo a ensaísta,

essa ávida leitura da experiência carcerária ou da narrativa dos sofrimentos alheios parece apontar no sentido de um mea culpa da classe média que apoiou o golpe militar de 1964 e a subsequente militarização da sociedade brasileira e, desencantada, começa a se penitenciar fictionalmente pela repetida leitura de suas conseqüências.⁴⁶

Para atingir o objetivo de tratar realidade e discurso de maneira simultânea, o texto opta por romper as expectativas de leitura, procurando “desautomatizar o olhar de um leitor também acometido, e em graves proporções, da ‘síndrome da prisão’ anunciada por Torquato Neto em 1970”.⁴⁷

Essa forma de abordar o real, através da elaboração de uma linguagem que se articula com o enfoque que certa conjuntura histórica dá a ele, também está presente em *Amazona*. Aproximando-se da linguagem dos meios de comunicação de massa, a narrativa se constrói como uma espécie de seriado de televisão, com ritmo nervoso, coincidências insólitas, enredos mirabolantes, chavões irresistíveis. Entretanto, trata-se também de um texto no qual “Sérgio Sant'Anna deu contornos mais precisos à dimensão política da história — passada entre os últimos meses do regime militar e a posse do Presidente Sarney”.⁴⁸ Há, em *Amazona*, a presença de “todo o ‘mobiliário’ de uma época, no caso a do fim da ditadura, governo Figueiredo: as canhestras tentativas de golpe, a indigência incorrigível das nossas elites, os antagonismos na sociedade, as ambigüidades e vacilações na transição democrática”.⁴⁹

Amazona vincula, assim, um espaço reconhecidamente ficcional — que é exacerbado em direção à farsa — a outro, quase jornalístico, de referências precisas a nomes, datas e fatos concretos. Nessa composição, os limites que separam os dois espaços se indeterminam. Quanto maior é a fidelidade do ato que traz, para o texto, dados da realidade,

maior é a volúpia com a qual a ficção deles se apodera. Tal procedimento indica uma mudança de perspectiva na abordagem da história brasileira recente:

Amazona se soma aos textos de legítima ficção que estão se sucedendo ao relato das memórias dos ex-jovens revolucionários. Portanto, os acontecimentos transcorridos no Brasil a partir de 1964 não são escritos como que de maneira colada à experiência do indivíduo, deixando falar a sinceridade do autor/ator, mas passam pelos labirintos da imaginação, pelo distanciamento crítico e até pelo voyeurismo.⁵⁰

No livro, o mais interessante é que a mescla ficção/realidade não é gratuita. Nota-se, na verdade, um intuito deliberado de se enfatizar a “aparência irreal que possui a realidade”.⁵¹ Ao desejar produzir um texto de forte conotação política e de intensa proximidade com os acontecimentos do período, Sant’Anna opta por desenvolver uma linguagem espetacularizada. A opção se justifica, exatamente, pelo fato de a realidade — em especial a política — já ter iniciado um acelerado processo de espetacularização, que culminaria, poucos anos mais tarde, na eleição, para Presidente da República, de Fernando Collor de Mello. *Amazona*, dessa forma, sintoniza-se não apenas com o Brasil político dos anos que desembocam na “Nova República”, mas também com o próprio modo como o país, a partir de então, se faz político; o modo como a articulação dos discursos políticos passa a configurá-lo.

Podemos citar, ainda, mais dois exemplos marcantes do elo entre discussão da realidade e da linguagem, proposto pela ficção de Sant’Anna no delineamento de um retrato do Brasil. Em *Um romance de geração*, a abordagem dos vários aspectos do projeto político-existencial da juventude brasileira intelectualizada da segunda metade dos anos sessenta é feita através da incorporação de tais aspectos na estrutura narrativa. Desse modo, como analisa Heloisa Buarque de Hollanda, “a peça encena o projeto inacabado, romântico, radical e extraordinariamente inviável que, na certa, povoou, pelo menos em algum momento, o imaginário de todos nós”.⁵² Mimetizando esse projeto, exatamente para discuti-lo, Sant’Anna cria uma peça de teatro inacabada, verborrágica e impossível de ser encenada. Texto que é, na verdade, como observa o crítico Wilson Martins, “uma perpétua promessa da peça a que assistimos (ou lemos), sem realmente começar a sê-la”.⁵³

Já em *A tragédia brasileira*, lança-se o foco sobre o processo de modernização do país. Fazendo-se a narrativa oscilar entre o princípio dos anos sessenta e a década de oitenta, coloca-se em relevo o hiato entre o projeto de um Brasil moderno e a sua concretização. Para apontar a indefinição entre a grande cidade e o latifúndio, entre progres-

so e miséria, cultura cosmopolita e mitos arcaicos, *A tragédia brasileira* apresenta-se como esboço de texto, fragmentos de narrativa que vão sendo permanentemente retocados. Tangenciando uma tragicidade patética que faz eco ao texto homônimo de Manuel Bandeira,⁵⁴ o texto de Sant'Anna forma um painel híbrido e estilizado, que parece avançar, assim como o Brasil, através de um caminho repleto de sinalizações labirínticas.

Tais exemplos, e muitos outros possíveis, mostram o Brasil como um objeto que o olhar da narrativa de Sérgio Sant'Anna privilegia; e demonstram que a tentativa de marcar, no texto, a presença desse objeto não exclui a necessidade de se investigar continuamente os olhares, dentro e fora da narrativa, que o retratam. Olhar o país corresponde, assim, a elaborar uma cena na qual circula uma profusão de olhares sobre ele. A transformação da realidade brasileira em discurso ficcional se dá através da geração de um espaço de embate entre distintos discursos sobre a realidade. Cria-se uma imagem de Brasil cotejando-se imagens diversas de Brasil. Imagens que se interrogam enquanto imagens: realidade que se questiona enquanto linguagem.

Explorar o poder de referência da linguagem é trabalhar no limite mesmo em que a realidade extratextual surge como visão, dentro do texto, reconhecível (há o desejo de compartilhar percepções sobre a realidade, de propor uma perspectiva coletiva) e, ao mesmo tempo, irreconhecível (há o desejo de se deslocar a percepção automatizada e massificada do real). Entre narrativa e leitor, busca-se, simultaneamente, convergência e divergência de olhares. O Brasil delineado é, desse modo, verdadeiro e absurdo, banal e estranhíssimo, sensato e alucinado, óbvio e surpreendente. Entre texto e realidade, identificação e desencaixe: dentro e fora.

Crível e incrível.

Você amaria um sujeito com um olho de vidro?

O olho de vidro, aos poucos, se distancia. A imagem do seu vôo vai se tornando difusa: mera cintilância. Tenho a sensação de que meu campo de visão gradativamente se indefine. Como se meus olhos se fechassem devagar. Na verdade, é a minha própria imagem que se apaga. A narrativa, da qual esse olho me faz personagem, começa a se dissipar. O olho de vidro cerra, sobre mim, suas pálpebras invisíveis. Nestes últimos instantes de luz, constato que inúmeras outras imagens poderiam ter sido geradas, pois o movimento desse olho — o olho da ficção de Sérgio Sant’Anna — é incessante. Procuo, entretanto, recompor a trajetória percorrida. Na vontade premente de uma tradução impossível, uma palavra irrompe: *deslocamento*.

Deslocamento: desejo de permanente mobilidade. Situar-se em um lugar que já é outro lugar. Um dentro que já é fora. Um existir que é narrar. Real que é linguagem. Emitir-se a voz de alguém que já é outro. Identidade de alteridades. Criar-se a repetição que já é diferença. Ausência que é presença. O impossível possível.

Através dos deslocamentos do olhar do narrador, do seu lugar incerto, da sua identidade sempre vacilante, a narrativa de Sant’Anna impulsiona o trânsito das significações. Narrativa que procura deslocar as possibilidades da linguagem, atuando no campo limítrofe entre o reconhecimento e a subversão de suas insuficiências. Espaço textual que flerta apaixonadamente com espaços extratextuais, estabelecendo a mútua definição/indefinição de ficção e realidade, palavras e coisas, imagens e olhares. Enunciação que se tece pela ativação do olhar do leitor, introduzindo-o no debate sempre inconcluso sobre os mecanismos de representação.

Entre certezas que são dúvidas, olhares que interrogam imagens e são, simultaneamente, objetos da interrogação de outros olhares, a trajetória da significação nos textos de Sérgio Sant’Anna é oscilante. A contínua auto-reflexão situa sua obra em um deslocamento mais amplo da literatura brasileira produzida, sobretudo, a partir da década de oitenta: um deslocamento em direção à dicção ensaística. Avançando nessa trilha, “a prosa de ficção tem se deixado contaminar pelo aspecto reflexivo, pela capacidade de se pôr à prova do ensaio”.¹

O interesse que a ficção de Sant’Anna revela pela forma ensaística não diz respeito apenas ao cunho reflexivo, mas também a outras feições. Na descrição do filósofo Theodor Adorno, o ensaio possui caráter fragmentário, lúdico, transitório. As idéias se apresentam em

embate, como em um campo de força, falíveis, libertas da busca de uma verdade definitiva. Assim,

é inerente à forma do ensaio a sua própria relativização: ele precisa compor-se de tal modo como se, a todo momento, pudesse interromper-se. Ele pensa aos solavancos e aos pedaços, assim como a realidade é descontínua; encontra a sua unidade através de rupturas e não à medida que as escamoteia.²

Adorno, porém, distancia o ensaio da arte por aproximá-lo da teoria, de uma reflexão operada através de conceitos específicos. Em Sérgio Sant'Anna, o viés teórico está presente. Como afirma um crítico, seu texto está bem próximo de uma “aula poetizada de teoria literária”.³ Trata-se, no entanto, de uma teoria que não se limita a propor e discutir conceitos. A “teoria da literatura” forjada por Sant'Anna se manifesta no exercício da linguagem. Teorizar sobre a linguagem é praticá-la. No campo de sua narrativa, conceitos e experimentações não se dissociam.

A prática ensaística também é exercida no sentido teatral da palavra *ensaio*. No ensaio de teatro, efetivamente dramatiza-se um texto, cria-se uma cena concreta. Entretanto, não sendo um produto definitivo, o ensaio é o momento de pesquisa, reavaliação, tentativa. Momento em que o olhar se deixa flagrar no seu gesto de burilar as imagens. Do mesmo modo, a narrativa se apresenta como projeto de narrativa, conjunto de rubricas, esboços, roteiros: narrativas potenciais a serem discutidas, manipuladas, reformuladas. O narrador-autor-personagem do conto “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” afirma: “este Autor, como vocês devem estar observando, também escreve como se ensaiasse (ou rascunhasse) o ato de escrever. Escreve sobre ele escrevendo”.⁴ No inacabamento do texto/ensaio, o leitor é convidado a intervir. Justapondo pontos de vista diversos aos do narrador e das personagens, o leitor pode criar, no embate de olhares, pontos de interseção imprevistos.

No ensaio intitulado “Visibilidade”, o escritor Italo Calvino propõe uma questão instigante: “que futuro estará reservado à imaginação individual nessa que se convencionou chamar a ‘civilização da imagem’? O poder de evocar imagens *in absentia* continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas?”⁵ A leitura da obra de Sérgio Sant'Anna sugere uma perspectiva. A literatura, na sua relação de desejo com a realidade, que inevitavelmente tangencia, passa a incorporar a “civilização da imagem”. Justifica, assim, sua necessidade de definir-se como *olhar*, de elaborar mecanismos narrativos que dialoguem com o leitor imerso em uma cultura predominantemente visual.

Nessa definição, fica evidenciada a peculiaridade das imagens produzidas pela literatura: são imagens ausentes. Eis um paradoxo basilar do qual a ficção de Sant'Anna tira proveito. Pois é através desse espaço de ausência que a literatura pode propor uma função crítica para o olhar. Crítica entendida como liberdade e oportunidade de operar escolhas. Na relação com o texto, a abertura para que o leitor participe da montagem da significação, da construção de um universo lúdico de imagens que simultaneamente atendem e deslocam suas necessidades de reflexão e prazer. Esse talvez seja um dos papéis mais interessantes que a literatura assume na atualidade.

Você amaria um sujeito com um olho de vidro? Você amaria uma ficção com um olhar instável, descentrado, móvel? Você investiria paixão em um olhar crítico? São perguntas que a narrativa de Sérgio Sant'Anna propõe ao leitor. Sedutoramente, quem lê é convidado a revestir seu olhar de *paixão crítica*. Na conceituação de Octavio Paz: “amor imoderado, passional, pela crítica e seus precisos mecanismos de desconstrução, mas também crítica enamorada de seu objeto, crítica apaixonada por aquilo mesmo que nega”.⁶

Você amaria um sujeito com um olho de vidro? Para mim, o importante não é responder, conclusivamente, a questão. Mas aumentar seu eco, fazê-la reverberar com maior intensidade e amplitude. Fazer ressoar, pela leitura crítica, a ficção. Este foi o meu intuito (*em*, último traço luminoso de uma imagem que já se apaga): orbitar em torno dos textos de Sérgio Sant'Anna, na tentativa de tocá-los de alguma forma. Gerar diálogos que, propriamente, não estão escritos nas suas páginas. Diálogos inauditos, mas possíveis. Como o diálogo seguinte:

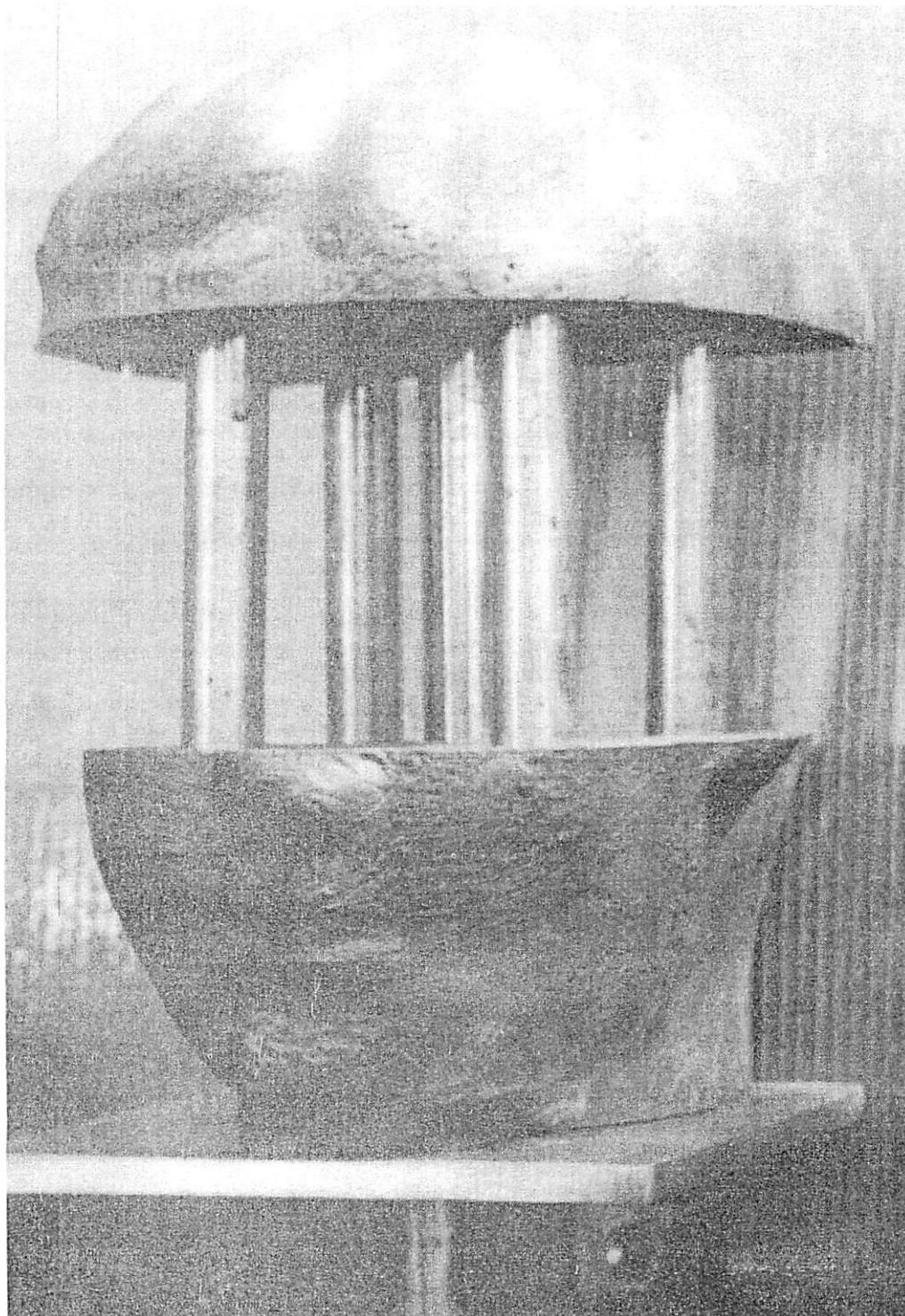
— O amor vai e volta, descrevendo órbitas imprevisíveis, como um planeta maluco ou um cavalo selvagem.⁷

— E sabe o que significa a palavra Planeta?

— Gostaria muito de saber.

— “Errante”.⁸

Fazer do amor ao texto uma errância infinita.



*O olho
de
vidro,
no ar*

NOTAS

Você amaria um sujeito com um olho de vidro?

- ¹SANT'ANNA. *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, p.76.
²SANT'ANNA. *Breve história do espírito*, p.24-5.
³ADORNO In: COHN. *Theodor W. Adorno*, p.184.
⁴VIRILIO. *La máquina de visão*, p.77.
⁵SANT'ANNA. *Amazona*, p.201.
⁶SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p.59.
⁷SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p.43.
⁸Cf. SUSSEKIND. *Revista do Brasil*.

1. O olho de vidro

- ⁹SUSSEKIND. *Revista do Brasil*, p.84.
¹⁰SUSSEKIND. *Revista do Brasil*, p.86.
¹¹BARTHES. *Mitologias*, p.193.
¹²SANT'ANNA. *A senhorita Simpson*, p.70.
¹³SANT'ANNA. *A senhorita Simpson*, p.20-1.
¹⁴WALDMAN. *Folha de S. Paulo*.
¹⁵SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.49.
¹⁶SANT'ANNA. *Amazona*, p.19.
¹⁷SANT'ANNA. *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, p.179. Grifo meu.
¹⁸SANT'ANNA. *A senhorita Simpson*, p.9. Grifo meu.
¹⁹SANT'ANNA. *Breve história do espírito*, p.56. Grifo meu.
²⁰SANT'ANNA. *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, p.88. Grifo meu.
²¹SANT'ANNA. *Amazona*, p.181. Grifo meu.
²²SANT'ANNA. *A tragédia brasileira*, p.145.
²³Cf. SANT'ANNA. *A senhorita Simpson*, p.70.
²⁴SANT'ANNA. *Breve história do espírito*, p.85-6.
²⁵SANT'ANNA. *Amazona*, p.107.
²⁶MORICONI. *Jornal do Brasil*, p.10.
²⁷SANT'ANNA. *Confissões de Ralfo*, p.2.
²⁸SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.211.
²⁹SANT'ANNA. *Confissões de Ralfo*, p.134.
³⁰SANT'ANNA. *Confissões de Ralfo*, p.233-4.
³¹SANT'ANNA. *Simulacros*, p.211.
³²SANT'ANNA. *Confissões de Ralfo*, p.235.
³³SANT'ANNA. *Simulacros*, p.224.
³⁴SANT'ANNA. *Um romance de geração*, p.26.
³⁵SANT'ANNA. *Um romance de geração*, p.30.
³⁶SANT'ANNA. *Um romance de geração*, p.45.
³⁷SANT'ANNA. *Um romance de geração*, p.30.
³⁸SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p.39.
³⁹SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p.44.
⁴⁰SANT'ANNA. *Confissões de Ralfo*, p.163.
⁴¹Cf. SANT'ANNA. *Circa*.
⁴²SANT'ANNA. *A tragédia brasileira*, p.20-1.
⁴³CASTELJO. *Isto É*, p.86.
⁴⁴MORICONI. *Jornal do Brasil*, p.10.
⁴⁵BARTH. *El paseante*, p.96.

2. Olhar olhado

- ¹BARTHES. *Fragments of a discourse amoureux*, p.124.
²SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.217.
³NUNES. *Colóquio Letras*, p.101.
⁴SANT'ANNA. *Amazona*, p.225.
⁵SANT'ANNA. *Amazona*, p.226-7.

- ⁶BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p.117.
⁷Cf. SUSSEKIND. *Revista do Brasil*, p.85.
⁸SANT'ANNA. *O sobrevivente*, p.118-9.
⁹SUSSEKIND. *Revista do Brasil*, p.85.
¹⁰SANT'ANNA. *A tragédia brasileira*, p.95.
¹¹SANT'ANNA. *Confissões de Ralfo*, p.66.
¹²SUSSEKIND. *Revista do Brasil*, p.83-4.
¹³MENDES. *Jornal do Brasil*, p.3.
¹⁴SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p.174.
¹⁵SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.211.
¹⁶SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p.175.
¹⁷PARKER. *Colóquio Letras*, p.136.
¹⁸SANT'ANNA. *Simulacros*, p.82.
¹⁹CONTI. *Veja*, p.84.
²⁰KHÉDE. *Jornal do Brasil*, p.11.
²¹CANÇADO. *Leia*, p.36.
²²EMEDIATO. *O Estado de S. Paulo*, p.8.
²³PARKER. *Colóquio Letras*, p.135.
²⁴ABRIEL. *Revista Arand*.
²⁵CANÇADO. *Leia*, p.36.
²⁶SUSSEKIND. *Leia*.
²⁷Cf. SANT'ANNA. *Simulacros*, p.115-9.
²⁸SANT'ANNA. *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, p.212.
²⁹SANT'ANNA. *A senhorita Simpson*, p.207.
³⁰WALDMAN. *Folha de S. Paulo*.
³¹SANT'ANNA. *A senhorita Simpson*, p.212-3.
³²Cf. SANT'ANNA. *A senhorita Simpson*, p.79-82.
³³Cf. SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.21.
³⁴SANT'ANNA. *A tragédia brasileira*, p.61.
³⁵SANT'ANNA. *A tragédia brasileira*, p.106.
³⁶SANT'ANNA. *A tragédia brasileira*, p.147.
³⁷SANT'ANNA. *A tragédia brasileira*, p.80.
³⁸SANT'ANNA. *A tragédia brasileira*, p.64.
³⁹SANT'ANNA. *Folha de S. Paulo*, p.1.
⁴⁰SANT'ANNA. *Folha de S. Paulo*, p.1.
⁴¹SANT'ANNA. *Confissões de Ralfo*, p.222.
⁴²COUTO. *Folha de S. Paulo*, p.1.
⁴³MORICONI. *Jornal do Brasil*, p.10.
⁴⁴Cf. SANT'ANNA. *Junk-box*, p.66.

3. O olhar impossível

- ¹TODOROV. *Estruturalismo e poética*, p.63.
²SANT'ANNA. *Um romance de geração*, p.44.
³SANT'ANNA. *Breve história do espírito*, p.15.
⁴SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p.48-9.
⁵SANT'ANNA. *Um romance de geração*, p.43-4.
⁶Cf. SANT'ANNA. *Um romance de geração*, p.43.
⁷SANT'ANNA. *Simulacros*, p.159.
⁸SANT'ANNA. *Breve história do espírito*, p.52.
⁹HATHERLY. *Colóquio Letras*, p.47.
¹⁰SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.210.
¹¹SANT'ANNA. *A tragédia brasileira*, p.87.
¹²SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.8.
¹³SANT'ANNA. *Confissões de Ralfo*, p.28.
¹⁴SANT'ANNA. *A senhorita Simpson*, p.66.
¹⁵GIUDICE. *Tribuna da Imprensa*.
¹⁶Cf. SANT'ANNA. *Circa*.

- ¹⁷SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.8.
- ¹⁸SANT'ANNA. *Confissões de Ralfo*, p.229.
- ¹⁹SANT'ANNA. *A tragédia brasileira*, p.145.
- ²⁰SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.57.
- ²¹SANT'ANNA. *A senborita Simpson*, p.70.
- ²²SANT'ANNA. *A senborita Simpson*, p.90.
- ²³SANT'ANNA. *A senborita Simpson*, p.147.
- ²⁴SANT'ANNA. *O sobrevivente*, p.61.
- ²⁵SANT'ANNA. *A tragédia brasileira*, p.145.
- ²⁶SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.203.
- ²⁷ORLANDI. *As formas do silêncio*, p.12.
- ²⁸SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.227.
- ²⁹POMPEU. SANT'ANNA. *Folha de S. Paulo*, p.6.
- ³⁰SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.22.
- ³¹SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.237.
- ³²SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.7.
- ³³SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.142.
- ³⁴SANT'ANNA. *Um romance de geração*, p.56.
- ³⁵Cf. SANT'ANNA. *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, p.113.
- ³⁶GARCIA. *Colóquio Letras*, p.94.
- ³⁷Cf. SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p.171-2.
- ³⁸MACHADO. *Correio do Povo*, p.5.
- ³⁹MACHADO. *Correio do Povo*, p.5.
- ⁴⁰GARCIA. *Colóquio Letras*, p.94.
- ⁴¹Cf. SANT'ANNA. *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, p.67-8.
- ⁴²Cf. SANT'ANNA. *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, p.78-9.
- ⁴³SANT'ANNA. *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, p.79.
- ⁴⁴GARCIA. *Colóquio Letras*, p.94.
- ⁴⁵SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p.169.
- ⁴⁶Cf. SANT'ANNA. *Breve história do espírito*, p.68.
- ⁴⁷SANT'ANNA. *Breve história do espírito*, p.77.
- ⁴⁸SANT'ANNA. *Um romance de geração*, p.70.
- ⁴⁹HOLLANDA. *Journal do Brasil*, p.10.
- ⁵⁰SANT'ANNA. *A senborita Simpson*, p.194.
- ⁵¹Cf. SANT'ANNA. *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, p.43-9.
- ⁵²PARKER. *Colóquio Letras*, p.135.
- ⁵³CANÇADO. *Leia*, p.36.
- ⁵⁴SANT'ANNA. *Um romance de geração*, p.86.
- ⁵⁵SUSSEKIND. *Leia*.
- ⁵⁶SANT'ANNA. *Confissões de Ralfo*, p.184.
- ⁵⁷CANÇADO. *Leia*, p.127.
- ⁵⁸RAMOS. *O Estado de S. Paulo*.
- ⁵⁹SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.166.
- ⁶⁰SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.167.
- ⁶¹PAZ. *Convergências*, p.114.
- ⁶²SANT'ANNA. *Simulacros*, p.103.

4. O objeto do olhar

¹SANT'ANNA. *Simulacros*, p.57.

²ANTUNES. *Journal de Brasília*.

³MENDES. *Journal do Brasil*, p.3.

⁴SANT'ANNA. *Folha de S. Paulo*, p.1.

⁵SANT'ANNA. *Simulacros*, p.1-4.

⁶SANT'ANNA. *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, p.205.

⁷SANT'ANNA. *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, p.205.

⁸SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.213.

⁹SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.93.

¹⁰SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.98.

¹¹LEVY-STAUBS In: SILVA. *Teoria da história*, p.39. Grifo meu.

¹²SANT'ANNA. *Simulacros*, p.58.

¹³SANT'ANNA. *A senborita Simpson*, p.38.

¹⁴SANT'ANNA. *A senborita Simpson*, p.42.

¹⁵SANT'ANNA. *Simulacros*, p.196.

¹⁶SANT'ANNA. *Simulacros*, p.95.

¹⁷WALDMAN. *Folha de S. Paulo*.

¹⁸SANT'ANNA. *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, p.173.

¹⁹Cf. SANT'ANNA. *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, p.52-6.

²⁰MACHADO. *Correio do Povo*, p.5.

²¹SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p. 47.

²²SANT'ANNA. *A senborita Simpson*, p.76.

²³SANT'ANNA. *Confissões de Ralfo*, p.81.

²⁴SANT'ANNA. *A senborita Simpson*, p.71.

²⁵SANT'ANNA. *A senborita Simpson*, p.76.

²⁶Cf. SANT'ANNA. *A senborita Simpson*, p.211.

²⁷SANT'ANNA. *A senborita Simpson*, p.35-6.

²⁸BRAIT. *Journal da Tarde*.

²⁹CASTELLO. *Isto É*, p.87.

³⁰SANT'ANNA. *A senborita Simpson*, p.18.

³¹SANT'ANNA. *Confissões de Ralfo*, p.165.

³²MORICONI. *Journal do Brasil*, p.10.

³³MORICONI. *Journal do Brasil*, p.10.

³⁴SANT'ANNA. *Simulacros*, p.66-7.

³⁵SANT'ANNA. *Confissões de Ralfo*, p.116.

³⁶SANT'ANNA. *Simulacros*, p.14.

³⁷SANT'ANNA. *Simulacros*, p.80.

³⁸SANT'ANNA. *Simulacros*, p.162.

³⁹MEDIROS. *Journal do Brasil*, p.3.

⁴⁰EMEDIATO. *O Estado de S. Paulo*, p.8.

⁴¹SANT'ANNA. *A senborita Simpson*, p.39.

⁴²SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.215.

⁴³SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.211.

⁴⁴SUSSEKIND. *Literatura e vida literária*, p.47.

⁴⁵SUSSEKIND. *Literatura e vida literária*, p.51.

⁴⁶SUSSEKIND. *Literatura e vida literária*, p.44.

⁴⁷SUSSEKIND. *Literatura e vida literária*, p.51.

⁴⁸FIGUEIREDO. *O Globo*.

⁴⁹CANÇADO. *Leia*, p.36.

⁵⁰SANTIAGO. *Isto É*, p.79.

⁵¹SANT'ANNA. *Amazônia*, p.123.

⁵²HOLLANDA. *Journal do Brasil*, p.10.

⁵³MARTINS. *World Literature Today*. Tradução minha.

⁵⁴Cf. BANDEIRA. *Estrela da vida inteira*, p.146-7.

Você amaria um sujeito com um olho de vidro?

¹SUSSEKIND. *Revista do Brasil*, p.87.

²ADORNO In: COHN. *Theodor W. Adorno*, p.180.

³BRAIT. *Journal da Tarde*.

⁴SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.210-1.

⁵CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p.107.

⁶PAZ. *Os filhos do barro*, p.21.

⁷SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.32.

⁸SANT'ANNA. *A tragédia brasileira*, p.126.

BIBLIOGRAFIA DE SÉRGIO SANT'ANNA

- SANT'ANNA, Sérgio. *O sobrevivente*. Belo Horizonte: Edições Estória, 1969. 142p.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, (a respeito de Kramer). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973. 212p.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo*; uma autobiografia imaginária. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. 239p.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Simulacros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. 224p.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Circo*; poema permutacional para computador, cartão e perfuratriz. Belo Horizonte: Edições Quilombo, 1980.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Um romance de geração*; comédia dramática em um ato. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. 93p.
- SANT'ANNA, Sérgio. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. São Paulo: Ática, 1982. 237p.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Junk-box*; uma tragicomédia nos tristes trópicos. Rio de Janeiro: Editora Anima, 1984. 78p.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Amazônia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 231p.
- SANT'ANNA, Sérgio. *A tragédia brasileira*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. 165p.
- SANT'ANNA, Sérgio. *A senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 230p.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Breve história do espírito*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 118p.
- SANT'ANNA, Sérgio. *O monstro*; três histórias de amor. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 146p.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 132p.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 716p.

BIBLIOGRAFIA SOBRE SÉRGIO SANT'ANNA

- ABREU, Caio Fernando. Depois do sonho. *Vêja*, São Paulo, n.657, p.97, 08 abril 1981.
- ABREU, Caio Fernando. Uma ferosa amazona. *Revista Arouand*, São Paulo, maio 1986.
- AFFONSO, Argeu. Lições de inglês e de vida. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 março 1989. Segundo Caderno.
- AJZENBERG, Bernardo. Uma crescente sofisticação. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01 junho 1997. Caderno Mais!, p.11.
- ALMEIDA, Márcio. O sobrevivente. *Suplemento literário*, Belo Horizonte, v.4, n.171, p.11, dez. 1969.
- ALMEIDA, Maria Inês de. Linguagem, loucura. Variações a partir de uma fuga. *Suplemento literário*, Belo Horizonte, v.20, n.992, p.5, out. 1985.
- ANTUNES, Nara. Discussão: dizer e não dizer. *Jornal de Brasília*, Brasília, 19 set. 1982.
- ÁVILA, Affonso. Texto e emoção sob controle. *Suplemento literário*, Belo Horizonte, v.8, n.376, p.10, nov. 1973.
- BENTES, Ivana. O desejo preso entre quatro paredes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1994. Idéias/Livros, p.3.
- BRAIT, Beth. Romance/Teatro de Sérgio Sant'Anna. No palco, o Brasil. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 01 ago. 1987.
- BRASIL, Assis. Confissões de Ralfo. *Revista Ficção*, Rio de Janeiro, v.2, n.1, p.73-4, jan. 1976.
- CANÇADO, José Maria. Caçador zen da perfeição. *Leia*, São Paulo, p.36, abril 1986.
- CANÇADO, José Maria. Romance 87: a nova desordem. *Leia*, São Paulo, julho 1987.
- CANÇADO, José Maria. Terrível parábola. *Vêja*, São Paulo, n.484, p.127, 14 dez. 1977.
- CARVALHO, Gustavo de. Claro e misterioso, como exige a realidade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 05 set. 1982.
- CARVALHO, Gustavo de. Dois perdidos num conjugado do Leme. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 março 1981.
- CASTELLO, José. No olho do furacão. *Isto É*, São Paulo, n.547, p.86-7, 17 junho 1987.
- CASTELLO, José. Rasteiras inesperadas. *Isto É*, p.107, 14 maio 1997.
- CASTELLO, José. Sant'Anna aprisiona-se no cárcere da linguagem. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 02 ago. 1997. Caderno 2, p.16.
- CASTRO, Laís de. Breve história do espírito. *Classe*, Revista de bordo da T.A.M., n.31, p.22.
- CONTI, Mário Sérgio. Técnica apurada. *Vêja*, São Paulo, n.917, p.84, 02 abril 1986.
- COUTINHO, Sonia. Jogos narrativos e conflitos humanos. *O Globo*. Rio de Janeiro, 13 fev. 1994. Segundo Caderno, p.9.
- COUTO, José Geraldo. Autor desmonta linguagem cotidiana. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 out. 1991. Caderno Letras, p.1.
- COUTO, José Geraldo. Sant'Anna concilia invenção e diversão. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 fev. 1994. Caderno Ilustrada, p.4.
- DINIZ, Valdimir. Até a próxima, neste mesmo horário. *Suplemento literário*, Belo Horizonte, v.6, n.245, p.4-6, maio 1971.
- EMEDIATO, Luiz Fernando. As confissões caóticas de um personagem quixotesco. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 set. 1975. Caderno Livro, p.4.

- EMEDIATO, Luiz Fernando. Vanguarda e prazer. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 maio 1986. Caderno 2, p.8.
- FIGUEIREDO, José. Dionísia, Amazona, Diana: a nova mulher, dona da própria história. *O Globo*, Rio de Janeiro, 06 abril 1986.
- GARCIA, José Martins. Notas de Manfredo Rangel, repórter. *Colóquio Letras*, n.15, p.94-5, set. 1973.
- GARCIA, José Martins. Notas de Manfredo Rangel, repórter. *Suplemento literário*, Belo Horizonte, v.9, n.387, p.11, jan. 1974.
- GIUDICE, Victor. Sant'Anna: Manfredo Rangel, repórter. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 20 junho 1973.
- GORGA FILHO, Remy. Sérgio Sant'Anna faz contos porque se preocupa com a condição humana. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 08 nov. 1969. Caderno de Sábado n. 401, p.3.
- GRAIEB, Carlos. Sérgio Sant'Anna revela ironia em seu novo livro, 'O Monstro'. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 fev. 1994. Caderno 2.
- HOHLFELDT, Antônio. Autobiografia fragmentada. *Isto É*, São Paulo, n.409, 24 out. 1984.
- HOHLFELDT, Antônio. O adensamento do problema. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15 abril 1978.
- HOHLFELDT, Antônio. O atual conto brasileiro. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 jan. 1976. Caderno de Sábado n. 401, p.10; 31 jan. 1976. Caderno de Sábado n.402, p.15.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. A luta dos sufocados e o prazer dos retornados. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1982. Caderno B, p.10.
- KHÉDE, Sonia Salomão. Aveso Grotesco. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 abril 1986. Caderno B, p.11.
- LAFETÁ, João Luiz. A respeito de Ralfo, farsante. *Morimento*, s.l., 08 set. 1975. p.23.
- LUIZ, Macksen. Esboço de uma proposta inovadora. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 set. 1984.
- MACHADO, Maria Lucia. A mesma atração, na teoria e na prática. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 23 jan. 1978.
- MACHADO, Rubem Mauro. O repórter Manfredo Rangel. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 22 set. 1973. Caderno de Sábado, p.5.
- MAINARDI, Diogo. Mais do mesmo. *V'ja*, São Paulo, p.139-139, 14 maio 1997.
- MAINARDI, Diogo. Palavras ao vento. *V'ja*, São Paulo, n.1245, p.102-3, 29 jul. 1992.
- MARTINS, Wilson. A metáfora teatral. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º ago. 1981. Caderno B, p.11.
- MARTINS, Wilson. O conto moderno. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 07 out. 1973. Suplemento Literário n.845, p.3.
- MARTINS, Wilson. Um romance de geração. *World Literature Today*, Norman, University of Oklahoma, USA, winter 1982.
- MEDEIROS, Benício. Alegorias urbanas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 março 1978. Caderno Livro, p.3.
- MEENDES, David França. Grandiosas e banais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 nov. 1991. Idéias Livros n.267, p.3.
- MIRANDA, Wander Melo. A modernidade de Sérgio Sant'Anna conta algumas histórias para você. *Jornal de Casa*, Belo Horizonte, 11 a 17 nov. 1979. p.11.
- MORICONI Jr., Italo. Um filho esperto do "boom". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 março 1989. Caderno Idéias, p.10.
- MOTTA, Nelson. Os grandes e os novos artistas, juntos de novo, buscando a luz. *O Globo*, Rio de Janeiro, 07 junho 1981.

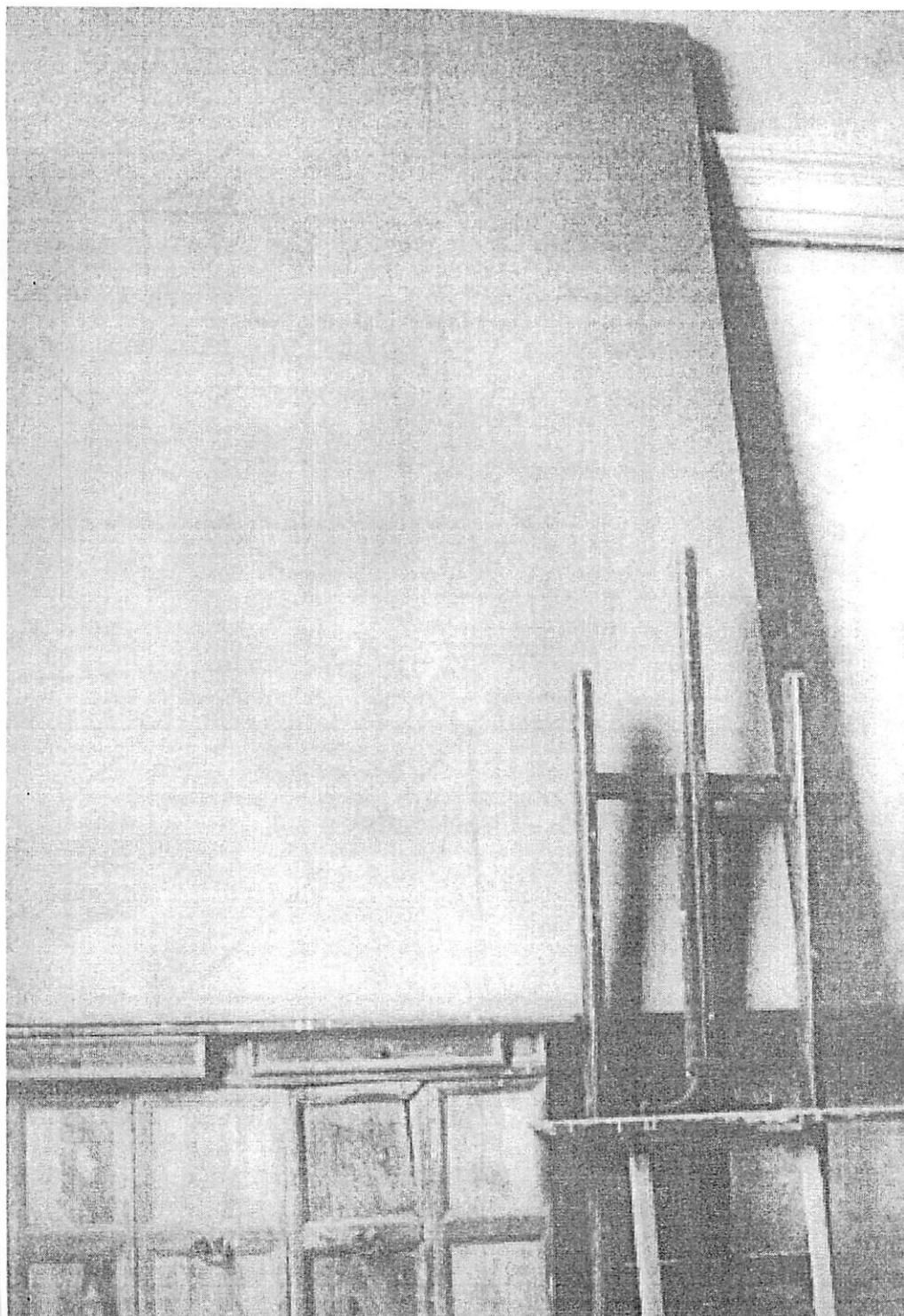
- NASCIMENTO, Manoel. Real e fantástico soltos nas ruas de Belo Horizonte. *Isto É*, São Paulo, n. 58, p.50, 01 fev. 1978.
- NOLL, João Gilberto. A paródia de uma paródia. *Opinião*, s.l., 12 set. 1975.
- NUNES, Benedito. Confissões de Ralfo. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 29, p.101, jan. 1976.
- PARKER, John. Amazona. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.99, p.135-6, set.-out. 1987.
- PARKER, John. O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.77, p.107-8, jan. 1984.
- PASSOS, Isidro Sallum. A desmitificação da farsa. *Suplemento literário*, Belo Horizonte, v.12, n.568, p.6, ago. 1977.
- PÓLVORA, Hélio. Duas estreias no conto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1970. Caderno B, p.2.
- POMPEU, Renato, SANT'ANNA, Sérgio. Resenha-diálogo, um novo gênero. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 set. 1982. Folheto n.296, p.6-7.
- RAMOS, Ricardo. Notas sobre Sérgio Sant'Anna, contista. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 set. 1973. Suplemento Literário n.842.
- SÁ, Jorge de. Concerto partido. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 set. 1982.
- SAMÔR, Luciene. O sobrevivente. *Suplemento literário*, Belo Horizonte, v.5, n.208, p.7, ago. 1970.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Super-Ralfo. *Iêjá*, São Paulo, n.366, 10 set. 1975, p.112.
- SANT'ANNA, Sérgio. Sant'Anna quer conciliar o rigor e as trevas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 out. 1991. Caderno Letras, p.1. Entrevista concedida a José Geraldo Couto.
- SANTIAGO, Silviano. Para apetites apurados. *Isto É*, São Paulo, n.485, p.79-80, 09 abril 1986.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.167-78: O caminho circular da ficção.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. A narrativa de Sérgio Sant'Anna. *Suplemento literário*, Belo Horizonte, n.15, p.3-5, jul. 1996.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. A paixão da narrativa impossível; iluminação: Sérgio Sant'Anna. *Revista Literária*, Belo Horizonte, n.25, p.83-91, dez.93/jan.94.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. A senhorita Simpson em cinco lições. *Com Textos*, Ouro Preto, n.5. p.86-94, dez.1993/jan.1994.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. Ficção que se realiza; o Brasil urbano na obra de Sérgio Sant'Anna. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, n.3, p.73-82, out. 1995.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. Nas curvas da escrita. *O Tempo*, Belo Horizonte, 01 junho 1997. Caderno Engenharia e Arte, p.9.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. O olho livre divaga; dinâmicas narrativas na obra de Sérgio Sant'Anna. In: OLIVEIRA, Silvana P., OTTE, Georg. *Mosaico crítico; ensaios sobre literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica/NELAM, 1999.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. Olhar olhado. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão, PEREIRA, Maria Antonieta. *Palavras ao Sul; seis escritores latino-americanos contemporâneos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. Um olho de vidro; a narrativa de Sérgio Sant'Anna. *Teses*, Belo Horizonte, UFMG, p.85-95, 1994.
- SCHIPPER, Liana Pérola. Nossa novela. *Suplemento literário*, Belo Horizonte, v.21, n.1035, p.3, ago. 1986.
- SILVA, Deonísio. Uma novela. E seis contos, que deslumbram. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 11 março 1989.
- SILVERMAN, Malcolm. A tragédia brasileira. *World Literature Today*, Norman, University of Oklahoma, USA, spring 1988.

- SILVERMAN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira 2*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p.278-310: A prosa criativa de Sérgio Sant'Anna.
- SOARES, Lúcia Maria Quadros. Almoço de confraternização; um ato de violência ou a metáfora do poder. *Suplemento literário*, Belo Horizonte, v.19, n.926, p.12, jun. 1984.
- SUSSEKIND, Flora. Mais virão, verás. *Leia*, São Paulo, set. 1986.
- SUSSEKIND, Flora. O baile. *Leia*, São Paulo, jul. 1987.
- TAKAHASHI, Jiro. O pesadelo da classe média sob o dr. PhD. *Gazeta Mercantil*, Rio de Janeiro, 28 abril 1978.
- VASCONCELOS, Maurício Salles. Senhor Sant'Anna & Senhorita Simpson. *Suplemento literário*, Belo Horizonte, v.24, n.1155, p.12, out. 1990.
- VIEIRA, Luis Gonzaga. A situação do conto. *Encontros com a Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n.20, p.153-62, fev. 1980.
- VIEIRA, Luis Gonzaga. A tragédia brasileira. *Suplemento literário*, Belo Horizonte, v.22, n.1081, p.8-9, ago. 1987.
- VIEIRA, Luis Gonzaga. Sérgio Sant'Anna: verso e prosa. *Suplemento literário*, Belo Horizonte, v.21, n.1030, p.6-7, jul. 1986.
- VIEIRA, Luis Gonzaga. Sérgio Sant'Anna: visão crítica. *Suplemento literário*, Belo Horizonte, v.4, n.161, p.11, set. 1969.
- VIEIRA, Luis Gonzaga. Um romance de geração. *Suplemento literário*, Belo Horizonte, v.19, n.933, p.5, ago. 1984.
- VIEIRA, Nelson H. A senhorita Simpson. *World Literature Today*, Norman, University of Oklahoma, USA, spring 1990.
- VILAS BOAS, Sergio. Um crime delicado. *Jornal de Casa*, Belo Horizonte, 15 a 21 junho 1997. p.5.
- WALDMAN, Berta. Farsa, ironia e pastiche enformam contos de Sérgio Sant'Anna. *Falhas de S. Paulo*, São Paulo, 25 março 1989. Caderno Ilustrada.
- WERNECK, Humberto, PELLEGRINO, Carlos Roberto. Sérgio Sant'Anna: o sobrevivente. *Suplemento literário*, Belo Horizonte, v.4, n.153, p.6-7, ago. 1969.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- RTAUD, Antonin. *A arte e a morte*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: MMF, 1987.
- RTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- ACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Trad. J.A.M. Pessanha, J. Raas, M.L.C. Monteiro, M.I. Raposo. 3.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- ANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*; poesias reunidas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- ARTH, John. Postmodernismo revisado. *El paseante*, Madrid, n.14, p.92-7, jan. 1990.
- ARTHÈS, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. 5.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.
- ARTHÈS, Roland. *Mitologias*. Trad. José Augusto Seabra. Lisboa: Edições 70, [s.d.], p.179-223: O mito, hoje.
- ENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.114-19: Experiência e pobreza.
- ERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- LANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- ORGES, Jorge Luis. *Sete noites*. Trad. João Silvério Trevisan. São Paulo: Max Limonad, 1983.
- OSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1990. p.11-36: Imagem, discurso.
- ALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.95-114: Visibilidade.
- AMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- OHN, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986. p.167-87: O ensaio como forma. (Coleção Grandes Cientistas Sociais. n.54)
- ELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo; cinema II*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. L. Orlandi, R. Machado. São Paulo: Graal, 1988.
- CO, Umberto. *A estrutura ausente*. Trad. Pérola de Carvalho. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.95-184: O olhar discreto.
- OSTER, Hal (ed.). *Vision and visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.
- DUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma T. Muchail. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p.19-31: Las meninas.
- DUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx - Theatrum Philosophicum*. Trad. Jorge Lima Barreto. 4.ed. São Paulo: Princípio, 1987.
- DUCAULT, Michel. What is an author? In: Harari, J.V. (ed.) *Textual strategies*. Itacha, New York: Cornell University Press, 1979. p.141-60.
- OMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. p.105-19.
- OMEZ-MARTINEZ, José Luiz. *Teoría del ensayo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1981.

- GUINSBURG, J. et al. (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HATHERLY, Ana. O pastor em imagens. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.24, p.47-50, mar. 1975.
- HELBO, André (org.). *Semiologia da representação*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- HUOT, Hervé. *Do sujeito à imagem; uma história do olho em Freud*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Escuta, 1991.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Trad. Vinicius Dantas. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.12, p.16-26, jun. 1985.
- LACAN, Jacques. *O seminário*; Livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Trad. M.D.Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p.67-115: Do olhar como objeto *a* minúsculo.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. História: método sem objeto específico. In: SILVA, Maria Beatriz Nizza (org.). *Teoria da História*. São Paulo: Cultrix, 1976. p.37-44.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Textos selecionados. In: *Merleau-Ponty*. Col. "Os Pensadores". 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio; no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- OWENS, Craig. O impulso alegórico: para uma teoria do pós-moderno. *Revista do pensamento contemporâneo*, Lisboa, p.46-63, maio 1989.
- PAZ, Octavio. *Convergências; ensaios sobre arte e literatura*. Trad. M.W. Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.97-115: A nova analogia: poesia e tecnologia.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PEIRCE, Charles Sanders. Escritos coligidos. Trad. Armando M. D'Oliveiram, S. Pomerongblum. In: *Peire/Frège*. Col. "Os Pensadores". 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.229-77: A verdade e a ilusão do pós-modernismo.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.38-52: O narrador pós-moderno.
- SUSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, n.5, p.82-9, 1986.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. São Paulo: Jorge Zahar, 1985.
- TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. Trad. J. P. Paes, F. P. Barros. 4.ed. São Paulo: Cultrix, 1976.
- ULMER, Gregory L. El objeto de la poscrítica. In: FOSTER, Hal (ed.). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985.
- VIRILIO, Paul. A luz indireta. Trad. Carlos Irineu. *34 Letras*, Rio de Janeiro, n.7, p.82-92, março 1990.
- VIRILIO, Paul. *La máquina de visión*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 1989.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. 2.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- ZILBERMAN, Regina. Vida nacional e experimentação na literatura brasileira. *Encontros com a Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n.20, p.125-38, fev. 1980.



ESCRITOR À VISTA

Entrevista com Sérgio Sant'Anna

Em Um crime delicado, de 1997, há um acirrado debate sobre os papéis do crítico e do criador, cuja conclusão é ambígua, já que, por um lado, o crítico seria o “estuprador da arte”, e, por outro, estaria incorporado a ela, sendo tomado como parte da obra artística. A seu ver, a assimilação da crítica pela arte moderna necessariamente força o trabalho crítico a desenvolver estratégias criativas? No ambiente acadêmico — que você habitou por muitos anos, na qualidade de professor — foi possível conviver bem com os dois papéis? Você se assumiria, sem constrangimentos, como um escritor-crítico?

Eu gostaria de dizer, antes de tudo, que considero *Um crime delicado* uma “comédia grave”. Tenho até um subtítulo privado para ela: “Os críticos também amam”. E o narrador-crítico está envolvido numa atmosfera escorregadia, pois a verdade — se se pode falar em verdade nesse livro — é que, amparando a moça manca, Inês, que sofreu uma queda nas escadarias do metrô, caiu ele mesmo na armadilha de um pintor que o atraiu com sua modelo *sui generis*. Perpassa o livro o tempo todo um clima de mistificação, e o debate crítico que instauro também tem, em vários momentos, esse aspecto. Não é, para mim, o autor, uma crítica séria, embora o crítico-personagem-narrador utilize muito um discurso sério. Mas como levar totalmente a sério a narrativa que contém suas inquietações críticas ao descobrir que a própria Inês faz parte de uma instalação que pode ser uma tremenda mistificação? Uma mistificação que o seduz, que o “balança” enquanto crítico. E o fato de ter sido atraído para o “cenário” um crítico teatral, e não de artes plásticas, foi porque a arte do pintor Vitório Brancatti era também uma arte teatral, com uma instalação viva dentro de um apartamento. Então todo aquele debate cai num clima de humor grave, duchampiano, pois, para mim, não há dúvida de que uma inspiração de *Um crime delicado* é Marcel Duchamp, principalmente com seu “O Grande Vidro”, ou “A noiva despida por seus celibatários mesmo”. Só que “a máquina de amar” de Duchamp é bastante abstrata, enquanto no “meu apartamento preparado” predomina o figurativo, apesar de a “muleta apoiada na tela branca” pertencer a um universo plástico de uma ordem mais formalista, como aliás o crítico aponta. E também o biombo, como peça fundamental, ao mesmo tempo objeto do apartamento e parte de um cenário móvel, é um fenômeno de uma arte contemporânea. Aliás, a conclusão que eu desejaria para *Um crime delicado*

que fosse apresentado como um trabalho na Documenta de Kassel, Alemanha, que é onde vai parar a incrível instalação de Vitorio Brancatti. 'meu livro já está publicado na Alemanha, mas não sei se chegará às mãos das pessoas certas que poderiam ao menos relacioná-lo com a documentação.

Devo apontar também que impregnei o crítico, apesar de fazê-lo sofrer muito, neuroticamente, de um senso de humor que é meu e quero colocar em todas as minhas obras. E o crítico é mesmo cruel na sua mordacidade, consigo mesmo e com todos. Mas o melhor seria explicar o livro, pois ele tem várias vertentes que, para serem discutidas, me exigiriam quase um outro livro. E respondo o principal para dizer que só me assumo como escritor-crítico se essa crítica não for levada muito a sério. E confesso que quis também gozar os críticos com o livro. Quanto ao meu trabalho de professor, sempre em escolas de comunicação, nunca foi acadêmico. Eu trabalhava com textos vivos, principalmente tirados de jornais: crimes, páginas esportivas, matérias literárias, etc. Os cursos sofriam a influência dos acontecimentos recentes, muitas vezes até da véspera.

Quanto ao trabalho de um crítico desenvolver estratégias criativas, isso tem grande importância. Acredito numa crítica de criação feita por críticos talentosos. Pelo menos é essa crítica que gosto de ler. Quando, eventualmente, sou convidado para escrever uma resenha literária, quero realizá-la com espírito criativo, senso de humor e outras condições que podem fazer um leitor de jornal não bocejar diante de uma matéria literária.

cê tem reiterado, desde a publicação, em 1989, da novela "A senhorita Simpson", livro homônimo, sua preferência por formatos mais curtos de narrativa, algo entre o conto e o romance. Essa preferência estaria associada ao fascínio pelo inclusivo, pelo imperfeito, metafóricos, em Um crime delicado, pelo caulete, pela em branco e a muleta? Você abdicou de projetos, digamos, épicos, no sentido de tentativas de síntese de uma dada conjuntura cultural (mesmo que sejam épicos paradoxalmente anti-épicos, como é o caso de A tragédia brasileira)?

Parece-me que uma das razões que me levaram a optar, nos últimos anos, pelos textos mais curtos — contos grandes, ou novelas — é que essa linguagem tem a elaboração, a densidade narrativa do contista. Esses textos de tamanho médio me permitem me estender um pouco nas "histórias" sem me afastar da concisão e densidade do contista.

O meu forte não é contar grandes histórias, com acontecimentos que se desdobram no tempo, na História. Estou sempre à procura de uma forma exata de dizer determinadas coisas, e essa busca se reflete numa linguagem que procuro apurar muito, é mesmo uma obsessão. E pode-se reparar que em meus romances há muitos capítulos que têm uma certa autonomia, como se fossem uma narrativa curta dentro de um romance. Um dos capítulos preferidos, nesse sentido, é “Rubricas I” de *A tragédia brasileira*, um romance verdadeiramente eclético, se me permitem, com cenas de teatro entremeadas com narrativas literárias e até mesmo com descrições plásticas.

Defino-o como uma metáfora poética para o Brasil, mas sem frescuras, e *A tragédia brasileira*, apesar do nome, tem muito de uma comédia dramática. Quanto ao aparentemente inconcluso de *Um crime delicado*, terminei o livro assim quando percebi, depois de rascunhar vários outros capítulos, que a história se diluiria, se fosse extensa. Há ali discussões plásticas, teatrais, e tenho certeza de que o livro não prenderia o leitor, como parece prender (já está na segunda reimpressão), se começasse a se estender demais. E, voltando a Duchamp, é bom lembrar que ele não terminou “O Grande Vidro”. Considerou-o definitivamente inacabado numa época qualquer. E esse “inacabado” garantiu-lhe um prosseguimento indefinido, uma abertura total. Nunca se esgota. Gostaria que *Um crime delicado* também não se esgotasse na cabeça do leitor ou dos críticos.

Um outro fator importante, para não dar maiores dimensões ao livro, é que a personagem Inês não poderia surgir de forma nenhuma em carne e osso realistas. Ela tinha de permanecer como mito, parte da obra de Brancatti, que o crítico assume e ama apaixonadamente, e eu assumo mais ainda como parte velada do livro. Entre os capítulos abandonados, havia um em que Antônio Martins, o crítico, se encontrava com Lenita, mulher do pintor Brancatti, e transava com ela, inclusive porque era uma forma de se apoderar do que era do adversário. Sabe por que abandonei a cena? Porque haveria mais discussões sobre arte e, inevitavelmente, se falaria de Inês como mulher, como pessoa, o que mataria o livro, penso.

Você é um criador de tipos femininos notáveis: Jacira, de A tragédia brasileira, Dionísia, de Amazona, Inês, de Um crime delicado, e, naturalmente, Miss Simpson, de “A senhorita Simpson”. Curiosamente, apesar de serem muito erotizadas, suas personagens femininas sempre parecem um pouco impalpáveis,

como se fossem uma espécie de miragem. A sexualidade, para você, tem algo de fantasmático? Como você concebe a relação entre literatura e erotismo?

Bem, há mesmo algo de fantasmático, uma espécie de morbidez romântica — quase sempre com o contraponto do humor — em minhas mulheres literárias, principalmente Jacira, de *A tragédia brasileira*, e Inês, de *Um crime delicado*. Não sei se posso explicar isso, faz parte das imagens do inconsciente que emergem e eu deixo emergirem, considerando que o que surge assim, com uma força espontânea, merece ser transformado em obra. Quanto a Miss Simpson, da história do mesmo nome, e Dionísia, de *Amazona*, elas não me parecem nada impalpáveis, literalmente. Talvez o que exista de comum em todas essas mulheres é que são projeções do escritor, são vistas por sua ótica e sentidas por sua sensibilidade. São um tanto bidimensionais. No que toca à outra parte da pergunta, não gosto nada do termo “literatura erótica” e o que posso dizer de interessante é que a escrita, no meu caso e de muitos outros, é um produto da libido, ainda que esta possa ser filtrada, depois, pelo que há de intelectual no ato de criar.

Sua obra propõe, em muitos momentos, a associação entre escritor e assassino, com a ressalva de que o primeiro seria o segundo domesticado, ou uma variante mais inofensiva dele. Você acredita que a literatura possui um potencial transgressor, em qualquer acepção que esse termo possa carregar? Qual seria o grau de domesticação imposto, hoje, ao escritor? Como conjugar o vínculo escritor-assassino com outro, também recorrente em sua obra, que aproxima, ironicamente, o escritor do mistificador?

É claro que a literatura possui um grande potencial transgressor, mas dizer que o escritor tem uma associação com o assassino me parece um exagero. Há um ou outro assassino em minha obra, mas me incomodou bastante, psicologicamente, escrever *O monstro*, eu me projetando na primeira pessoa em um homem que acaba de cometer um crime dos mais bárbaros: estupro e assassinato. Aliás, fiz dele um professor de filosofia para poder compreendê-lo melhor. E também para mostrar que a filosofia é uma frágil superestrutura que pode ruir a qualquer momento, vide o caso *Altbusser*. Quanto ao escritor como mistificador, surge, de fato, o tempo todo em minha obra e é uma forma de brincar, jogar, com a literatura e comigo mesmo, como autor. Destruir a seriedade de ambos. E, nessa mistificação, há outra brincadeira: a de

jogar armadilhas para o leitor. Os que as desvendam, suponho que devem sentir prazer.

*Dois livros de sua bibliografia costumam ser classificados como de "poesia". Entretanto, *Circo*, de 1980, é uma espécie de experimento narrativo teatralizado, e *Junk-box*, de 1984, é uma miscelânea de textos de acento bastante prosaico. Você se considera um poeta bissexto? Quais elementos você identificaria como "poéticos" em sua obra de ficção?*

Sim, *Circo* e *Junk-box* são experimentos de escrita poética, ou simplesmente de escrita. Em *Circo*, poema permutacional, eu quis investigar até onde a troca dos termos de uma série de versos poderia levar. Quanto à *Junk-box*, máquina de versejar, é, de fato, uma miscelânea de linguagens, cujo resultado me satisfez bastante e agradou a muitos leitores, principalmente jovens. E deu origem a um espetáculo incrivelmente interessante realizado pelo grupo Tao e Qual, do qual fazia parte meu filho André. E eu mesmo cheguei a subir no palco de um bar, para lê-lo acompanhado dos músicos performáticos do Tao e Qual. Mas ousa dizer que *Junk-box* é também um livro de poesia, sim, e que os poetas parecem vestais em sua verdadeira ojeriza, ou preconceito, quando o poema é contaminado por linguagens de outras origens. Não é interessante construir uma maquininha de versejar com uma *bilingüe*, uma *poliglote*, um *palco iluminado*, etcétera e tal?

No conto "O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro", do livro homônimo de 1982, você utiliza personagens-atores, que são também, em certa medida, personagens-pessoas. Isso indica um dado constante em toda a sua trajetória, que é, por um lado, a recusa de uma literatura meramente confessional, e, por outro, o fascínio pelas possibilidades de apropriação literária de elementos autobiográficos. Como você se equilibra entre esses dois pólos?

Utilizar personagens da vida real não é um procedimento raro em literatura. Mas *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* é um livro que vai longe nessa direção. Como explicar o seu nascimento? Acho que o acaso influenciou bastante, eu estava numa tremenda crise literária e, ao

nesso tempo, respirando arte, convivendo, nos bastidores e na superfície, com o grupo Macunaíma, dirigido pelo Antunes Filho. O João Gilberto estava prestes a dar um show no Canecão, no Rio e, certa manhã, ao acordar, liguei o rádio de cabeceira, e ouvi João cantando "Retrato em branco e preto", de Tom Jobim e Chico Buarque. Aí o conto desfilou em minha cabeça: o procedimento de usar artistas reais, também minha vida real, sentimental (meu retrato em branco em preto), num conto. Rascunhei um pedaço e fui observando as coisas que aconteciam ao meu redor, principalmente na convivência com o grupo Macunaíma. E eis que um dia abro o jornal e leio que JG cancelou o show no Canecão por não se conformar com a qualidade do som do local. Considerei isso o próprio *concerto* dele, esse silêncio, e o conto arredondou em minha cabeça. No mais, me apropriou, sim, de elementos autobiográficos em minha obra, embora sem necessariamente explicitá-los. Mas, repito, não é um procedimento raro em literatura usar personagens reais.

Em Confissões de Ralfó, de 1975, você parece desejar demonstrar a viabilidade de uma literatura carnalizada, em sintonia com certa tradição modernista que vê a paródia, o deboche e o escracho como instrumentos típicos, e potencialmente diversos, da cultura brasileira. Tal dicção, apesar de manter-se presente em sua obra posterior, em especial em Amazona, de 1986, acabou perdendo espaço em seus últimos livros. Teria havido o esgotamento da validade desse modelo para a sua literatura, e talvez também para a literatura brasileira como um todo?

Confissões de Ralfó é produto de uma época bastante audaciosa, no Brasil e fora daqui, em que todo mundo queria experimentar, inovar, artística e existencialmente. Era o meu primeiro romance e eu queria usar tudo nele, e ousei, com acertos e certas partes menos boas. Sobre uma determinada filiação modernista, prefiro citar Benedito Nunes, que escreveu sobre o livro, na revista *Colóquio*, de Lisboa: "*As Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, abriram, em 1924, caminho ao presente livro de Sérgio Sant'Anna. Personagem-narrador, Ralfó ostenta uma ilustre progênie. Tem o mais chegado parente em Miramar, do qual *Serafim Ponte Grande*, do mesmo Oswald de Andrade, foi continuador emérito. Mas, se não passa do último broto duma estirpe diversificada (à qual também pertencem *Brás Cubas* e *Tristram Shandy*) é certamente o primeiro de nossa literatura que subverte os costumes da tradicional família literária a que faz jus". É claro que fiquei contente,

pois Benedito Nunes viu no livro não só o modernismo, como a subversão dele.

Você tem razão em apontar um pouco dessa dicção carnalizante em *Amazona* e também o fato de ela ter perdido espaço em meu trabalho mais recente. Não sei se conheço todos os motivos para a mudança, mas um deles, certamente, será o fato de eu não gostar de me repetir. E tudo muda com o tempo. Mas talvez seja uma informação interessante a de que escrevi *Amazona* alternadamente com *A tragédia brasileira*, e que este último livro teve ao mesmo tempo o gosto da experimentação e de um retorno afetivo ao meu passado no bairro de Botafogo, mas nada realista.

Na leitura de Notas de Manfredo Rangel, repórter, de 1973, percebe-se nitidamente o caráter político de muitos textos, que colocam em cena o clima de opressão do período. Seria válido afirmar que todo texto político, por se voltar para circunstâncias específicas, temporalmente circunscritas, tende a se tornar datado? Você acredita na existência de algum elemento atemporal na arte?

Gostaria de lembrar que há vários textos em *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, talvez a maioria, que não têm nada a ver com a política, a luta contra a ditadura. Aliás, batizei o livro de *O espetáculo não pode parar* e foi o Ênio Silveira, da Civilização Brasileira, que o editou, que quis para título de capa o do conto político. Não releio obras passadas, mas sinto que o conto, e não o livro, *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, é datado sim. Mas há contos ali, como, entre outros, “Uma visita domingo à tarde ao museu”, “Composição I”, “Dois cadáveres para uma loura”, que são, no meu entender, atemporais, apesar de terem um gosto pela experimentação que nunca abandonei, embora nem sempre ele se torne explícito.

O CD-ROM Suplemento literário, lançado em 1999 pela Faculdade de Letras da UFMG, e abrangendo o período que vai de 1966 a 1998, registra 62 textos de sua autoria, entre resenhas, ensaios, poemas e textos de ficção. Como você avalia a relevância, no desenvolvimento de sua obra, do vínculo com o ambiente cultural mineiro?

Acho até bastante possível que sem o ambiente cultural mineiro eu não me tornasse escritor. Sempre gostei de ler, mas no Rio vivia a vida típica de um garoto de Copacabana. Em BH, principalmente a partir de minha entrada na Faculdade de Direito, e do conhecimento do pessoal da revista *Estória*, o contato com a escrita se tornou estreito e experimentei meu primeiro conto, “A dádiva”. Tirou o segundo lugar num concurso da Faculdade, que tinha no júri Affonso Ávila, Murilo Rubião e Ildeu Brandão. Aí comecei a ter uma convivência maior com autores iniciantes como eu, e pude gozar da amizade de Affonso Ávila e Laís Corrêa de Araujo, que me incentivaram bastante, na direção correta, creio.

Em 1969, ano da publicação de O sobrevivente, seu primeiro livro, o jornal Correio do povo, de Porto Alegre, publica uma entrevista intitulada “Sérgio Sant’Anna faz contos porque se preocupa com a condição humana”. No livro Um romance de geração, de 1981, o protagonista Carlos Santeiro — após confessar que os jornais costumavam publicar textos em que ele se autoentrevista — responde a si mesmo: “Eu escrevo porque me preocupo com a condição humana”. A coincidência não parece gratuita e demonstra uma visão bastante crítica do jornalismo cultural, visão também presente em outros momentos de sua obra. Como tem sido sua interação com o que poderíamos chamar de “mídia literária”?

A mídia literária já me deu muita atenção e, em geral, foi para levantar. Também já sofri na mão de críticos, o que é natural. Olha, não tenho muito a falar sobre isso. Já escreveram coisas interessantes sobre meus livros, em jornais e revistas, como também muitas bobagens. Jornalismo é uma coisa apressada mesmo. Mas o mais chato é quando deturpam o que você diz em entrevistas. A essa altura do campeonato, várias teses também foram escritas sobre o meu trabalho. Tenho muita dificuldade em lê-las, talvez pelo espírito muito acadêmico de grande parte delas.

Nessa entrevista de 1969, você se refere ao “provincianismo cultural brasileiro”, questão que está presente, e contra a qual você se debate, em especial nos livros dos anos 70, como é o caso do romance Simulacros, cuja ação se passa em Belo

Horizonte, mas que é publicado em 1977, exatamente o ano de sua mudança para o Rio de Janeiro. Além disso, você já viveu longos períodos na Europa e nos Estados Unidos. É preciso encontrar o lugar certo para exercer a literatura? Como se dá, para você, o vínculo entre espaço vivido e produção literária? As noções de província e metrópole continuam a ser relevantes?

É engraçado, porque sendo esta entrevista de 1969, eu critiquei o provincianismo cultural brasileiro justamente quando eu era mais provinciano. Quando a gente é jovem, pode ser muito arrogante. E é preciso esclarecer que não passei períodos tão longos assim, na Europa e nos Estados Unidos. Aliás, o período em que mais aprendi na Europa foi em 53/54, quando meu pai foi fazer pós-graduação em Economia, em Londres. Isso mudou minha vida para sempre. Mas não me considero de modo algum um grande cosmopolita, e não sou mesmo. De vez em quando viajo rapidamente ao exterior, mas em geral estou no Rio e sou até bastante preso ao meu bairro, Laranjeiras. E minha companheira, Cristina, mora no mesmo quarteirão que eu. E temos uma vida bastante caseira, em duas casas! Quanto a comparações, é óbvio que países bem mais desenvolvidos do que o nosso tendem a produzir uma arte “maior”, em todos os campos, tirando a música popular. Mas não considero de modo nenhum desprezíveis a literatura e a arte brasileiras. Inclusive regiões pobres como o Nordeste produzem coisas surpreendentemente boas em teatro, literatura, música, cinema. E, curiosamente, há os grandes que nunca saíram do país: Machado de Assis e Nelson Rodrigues. E também Carlos Drummond de Andrade, pois uma ida à Argentina, para ver a filha, quase não conta.

Toda a sua obra é marcada por um intenso diálogo com outras artes: a pintura, a música, o cinema, a fotografia e, sobretudo, o teatro. O que define, especificamente, seu empenho em colocar a linguagem literária em contato com outras linguagens? Como você costuma reagir a adaptações de textos de sua autoria para outros veículos, caso do especial para televisão dirigido por Antunes Filho, baseado no conto “God save de king”, do espetáculo “Ensaio n° 1”, dirigido por Bia Lessa, e extraído de A tragédia brasileira, e, mais recentemente, do filme “Bossa Nova”, de Bruuo Barreto, inspirado na novela “A senhorita Simpson”?

A explicação maior que encontro é que as outras artes são um grande estímulo justamente porque têm uma linguagem diferente da literatura. E quando você sofre influência delas, dá para transformar

numa terceira coisa, de outra espécie, bem original. Por exemplo, o texto “Contemplando as meninas de Balthus”, que publico neste livro, corresponde a um grande desafio que aceitei de escrever sobre quadros que me atingiram intensamente. Eu simplesmente “tinha” de escrever sobre as meninas. Quanto ao teatro, por algum motivo, o que acontece num palco, ou mesmo num ensaio, surge-me como uma grande provocação humana para a literatura. Talvez porque eu tenha uma certa dificuldade em escrever sobre a realidade, criar personagens vivos, em três dimensões, vários de meus personagens (em *A tragédia brasileira* o tempo todo) *representam* claramente. No *Ralfo* também tem isso; em *Simulacros*, claro, é tudo “representação”; em *Um romance de geração*, idem. E em *Um crime delicado* teatro e pintura interagem o tempo todo.

Quanto às adaptações, a do Antunes Filho para a TV, nunca vi. Em “Ensaio nº 1” vi coisas maravilhosas, muito inventivas, pois a Bia Lessa é uma grande criadora de cenas. Há uma, num restaurante da Belém-Brasília, que é genial, é o próprio teatro. E achei arrepiante o cantar das cigarras ser estilizado na música “Strangers in the night”, com o Frank Sinatra. Quanto ao filme “Bossa Nova”, ainda não o assisti, no momento em que respondo a estas questões. E nem sei se irei ver, pois, definitivamente, o Bruno Barreto, por tudo o que já me contaram, e vi nos jornais, não entrou no espírito da coisa. Os personagens do livrinho de inglês, que desperdício, meu Deus, eles não entrarem. No roteiro de Arnaldo Jabor, que a princípio era quem ia filmar a *Senhorita*, eles tinham uma participação destacada, Mr. Jones e família.

Você demonstra, com frequência, interesse pelos limites que condicionam uma obra de arte, e, mesmo, pelo próprio sentido da noção de “obra”. Esse interesse se manifesta, por exemplo, em discussões sobre o caráter “conceitual” da arte, o que, de certa forma, justifica a presença recorrente da reflexão metalingüística em seus livros. Nessa perspectiva ampla, você se consideraria um “escritor conceitual”?

Não gostaria de me rotular de modo nenhum como um escritor conceitual, embora tenha sido explicitamente conceitual em *Um romance de geração*, em que a segunda parte é apenas conceituada. Aliás, pensando bem, em *Um crime delicado* existe uma boa parte de conceituação (com ironia!). Mas o interessante, para mim, e é mais fácil falar de um livro recente, é que tendo criado um personagem crítico de teatro; outro, artista plástico que cria uma instalação viva, ficou bastante natural e

fluente, no meu entender, conceituar. E essa conceituação é ficção, não é ensaio. Quanto à metalinguagem, uma palavra que está mais gasta do que vanguarda, ela surgiu na minha obra naturalmente. E devo me defender que não se trata de nenhum exercício ficcional premeditado, e muito menos exercício teórico. Penso que sempre foi mais um gosto, talvez um vício, de colocar em cena a própria arte, incluindo a literatura. E também tudo ocorre de forma espontânea. Não tenho vergonha de dizer que tenho de “sentir” o que estou escrevendo, e me lembro aqui de João Cabral de Melo Neto falando de sensações vivíssimas diante dos quadros de um pintor formalista como Mondrian.

Em um debate impresso publicado em 1982, referente ao lançamento de O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro, você argumenta que o que redime o livro da banalidade é a existência de uma noção de projeto. Avaliando retrospectivamente sua produção, você constata que ela forma um projeto consistente? Qual é a sensação de se deparar — sem se esquecer que aqui é o Brasil — com 30 anos de carreira literária?

Curioso que não me lembro de ter falado isso, ou, pelo menos, a palavra *projeto*. Ah, agora me lembro do que você está falando. É que a partir do próprio conto-título, “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” — que me permitiu discutir o fazer e o não fazer da arte —, eu quis dizer que o meu livro tinha um projeto estético. E acho que tinha mesmo. Também a obra toda, penso, revela um autor interessado em descobrir, tentar, correr riscos. E quando a gente corre riscos, acerta e erra.

Quanto à sensação de 30 anos de carreira literária, é de medo, é de susto, porque já passou muito tempo. E, aos cinquenta e oito anos, sinto claramente os meus limites de ser humano. Como várias das coisas que “tinha” de escrever já foram realizadas, vivo no momento uma crise forte: rascunho vários textos que deixo de lado, para retomar depois, ou não. Procuo me lembrar o tempo todo que não sou obrigado a escrever só porque esperam isso de mim. E se houver um novo livro — estou distante disso neste momento — será porque eu terei achado que vale a pena publicá-lo.



CONTEMPLANDO AS MENINAS DE BALTHUS

Sérgio Sant'Anna

Dizer que são lascivas as meninas nos quadros de Balthus seria certamente uma impropriedade, porque a lascívia se abrigará antes no olhar que as contempla que nos corpos contemplados. Languidez, possivelmente, não seria impróprio, embora, tanto quanto a lascívia, se trate de uma palavra de baixa e ambígua definição no dicionário. Mas ambas as palavras foram aqui inscritas por sua materialidade quase carnal, sua sugestão de voluptuosidade, esta outra palavra plena de curvas e arabescos sonoros — e ela, sim, talvez aplicável às meninas de Balthus.

Mas não parecem mostrar-se conscientes ou despertas (embora, algumas vezes, curiosas), as meninas de Balthus, para a volúpia que possam acender, com exceção, talvez, à primeira vista, daquela que se mira no espelhinho de mão em *Les beaux jours*. Mas se somos tentados a distinguir, em seu olhar prazeroso e no sorriso que mal chega a se desenhar, a malícia de uma inocência à beira de ruir, logo nos corrigimos para ver ali apenas um jogo infantil; feminino, mas infantil. E não nos esqueçamos que lhe colocaram ao pescoço um colar (este adereço de enfeitiçar e enfeitiçar-se) e, à mão, o espelhinho que circunscreve seu olhar ao próprio rosto, distraindo sua atenção da pose de abandono em que deve permanecer, de perfil para nós, semi-reclinada no divã. Distraem-na, não para induzi-la ao interdito — pois nada é pecaminoso nos domínios do Conde Balthazar Klossovski de Rola — mas para que a voluptuosidade ou languidez se expressem sem a autoconsciência que quebraria o seu encantamento.

Em sua pose, no belo traje de festa (como se se tratasse do seu aniversário), cuja cor discreta se compõe com as demais tonalidades do ambiente, sugere-se mais do que se revela, através da aba do vestido caída com desleixo intencional (do pintor), o limiar de um seio que mal despontou e, mais abaixo, as pernas desveladas até a metade das coxas e cujo fascínio — é óbvio — se encontra no limite sábio e justo entre o que se mostra e o que não é mostrado.

Há um homem de torso nu, neste quadro. Ajoelhado, ele alimenta o fogo de uma lareira, fonte de luz para a parte interior do aposento. Este homem é — e não apenas figuradamente — o próprio Balthus, que gostava de representar a si mesmo como figurante nos quadros, em regra, de costas. Nesta posição, nem ele próprio estará vendo o que se abriga entre as pernas lassas da menina, acima do limite traçado pelo vestido. No entanto nós, os contempladores, sabemos que o mistério, o tesouro, estará se ocultando ali, e que o único a penetrá-lo e possuí-lo é o fogo. Ou melhor, provenientes do fogo, o calor... e a luz.

Uma luz que, ao sabor de um lance das chamas, ilumina uma flor clandestina na sombra. Ilumina-a para... ninguém, e isso é inquietante, porque nos retira do centro gravitacional para lançar-nos a uma descartável periferia, à morte, porque não somos necessários para que os fenômenos físicos e ópticos se produzam. Ou, simplificando: morremos, mas a luz sobre a paisagem, os corpos, continuará a incidir.

Já em *La jeune fille au chat*, a obra mais vulgarizada (mas de modo nenhum vulgar) de Balthus, a visão que temos desta outra menina, com suas pernas e coxas à mostra, sob a saínia que se abre, é quase frontal. Digamos então que a luz, aí, provém diretamente do nosso olhar. Voltamos a ser *o centro*. Mistério revelado, desta vez? Nem tanto e não só porque a menina usa uma calcinha sob a saia. Na verdade esta calcinha pode tornar-se sortilégio para o contemplador, remetendo-o a visões da infância mas quando esta infância já fora ultrapassada, tornando-se quadro na memória, desejo aflitivo de um retorno impossível que reuniria na mesma entidade o viver puro e o espectador distanciado. E tais memórias, localizações, podem nos afastar da unicidade mesma, indivisível, de tempo e espaço, aprisionada num quadro de Balthus e, se para algum compartimento ou habitação interior ou exterior (a nós) este quadro deve nos transportar, será para um lugar onde nunca estivemos. Como o próprio aposento onde se encontra emoldurada *a menina com o gato* de Balthus.

Podemos então perceber a ocorrência simultânea de possibilidade erótica e inocência, captadas talvez em seu último momento de conjunção, no olhar vago e introspectivo da menina e no seu corpo disposto em oferenda imaculável, dádiva e negação. Eis aí uma das faces da esfinge, que podemos apontar, sem com isso pretender ter decifrado inteiro o seu enigma, que continuará a nos desafiar, nesta e noutras obras de Balthus. Algo que estará na representação da realidade mesma, mas também além dela, inalcançável, a não ser através da própria pintura solenemente silenciosa e misteriosa do Conde Balthazar e talvez

por isso mesmo, equivocadamente, o tenham alinhado aqui e ali entre os surrealistas, aqueles que tentaram bravamente cruzar a fronteira da razão e da realidade convencionais. E o que acabaram por obter — numa espécie de punição dos deuses, nem que sejam os da pintura — foi um aprisionamento em outros limites, como num sonho dirigido, o que retiraria toda a sua graça pela interferência indevida sobre outra esfera de organização, a que está livre da órbita da vontade, isso independentemente do mérito e talento indiscutíveis de alguns pintores.

Em Balthus, mesmo quando parece passear “do outro lado”, como em *Le rêve I* e *Le rêve II*, enganosamente explícitos, somos inclinados a ver, nas damas que pairam sobre os sonhos das jovens adormecidas, antes do que imagens do inconsciente, figuras da face exterior e “real” do sono (e não do sonho), que velam pelas garotas dormindo, como se vela pelo corpo de uma virgem exposta e indefesa. De mesmo modo que é bastante real a *Thérèse* que lê, enquanto sua amiguinha dorme, abandonada, em *Le salon*. Não se violam os sonhos, esse recanto impenetrável do recato das meninas de Balthus.

O mistério que impregna a obra de Balthus é o da realidade mesma, mas, como toda *realidade* em pintura — ou na literatura —, trata-se de uma composição seletiva, organização parcial ou arbitrária de fragmentos num conjunto, vontade, disposição de objetos e naturezas mortas e vivas, idéias, figuras humanas e outros seres, como os gatos tão presentes nos ambientes-atmosferas do pintor; uma vontade que se exerce também sobre luz e cromaticidade (como na mistura do verde com o vermelho que deu uma cor de outra ordem nas tonalidades do vestido e pele da menina e de suas cercanias em *Les beaux jours*), não para obter uma correspondência com o “natural”, mas autonomia, realidade criada não para decifrar e sim para *ver* o mistério. E é na intensidade dessa visão densa que se encontra a perenidade deste realista extemporâneo e por isso apto a rever, a reaver.

E naquela mesma composição da *menina com o gato*, que podemos contemplar indefinidamente, observamos que uma das meias se encontra cuidadosamente caída, assim como foram escolhidas, ainda que aproveitando a caracterização habitual da menina (as sortes do acaso), a saia e blusa mais usadas, a aura da roupa velha, animanizada, assim como a banquetta sobre a qual ela posa é providencial e requintadamente tosca, e assim como o espelho, presença discreta na margem esquerda da moldura, mal chega a refletir os pigmentos esmaecidos de um tecido, enquanto a tonalidade da parede e do chão, este na fronteira

da diluição com o pelo do gato, é sóbria para que reine no ambiente a menina em seu rústico esplendor.

Na miragem não podemos e não devemos tocar. Estaremos então condenados à deliciosa exasperação de perambular em círculos num vaivém contemplativo desde os olhos da menina para as suas coxas e destas para a calcinha e daí para a meia xadrez e o sapatinho e de volta ao olhar vago da garota e o olhar algo interessado do gato, com uma ligeira repassada pelo ambiente, com seu espelho sem reflexos humanos, como se pudéssemos encontrar em algum ponto a chave para uma relação que sabemos existir entre a menina e o gato, mas não nomeável a não ser pelo fato de serem como são, plenamente, uma menina e um gato, e estarem como estão, lado a lado.

Outra tentação que pode nos tomar, às vezes, é a de querermos imaginar o que está lendo Katia, no seu livro de capa dourada, sem título visível, no quadro intitulado *Katia lisant*. Algum romance de amor, alguma encantadora tolice? Um conto de Hoffman? Alguma novela com cavaleiros e princesas? Sabemos que Balthus preparou ilustrações para o belo e inesquecível *O morro dos ventos nivantes*, de Emily Bronte, e que o menino irrequieto e a menina a estudar, em *Les enfants*, encarnam Cathy e Heathcliff, personagens daquele romance; sabemos ainda que o pintor redigiu um estudo, cujo manuscrito se perdeu, sobre livros infantis e que se debruçou, fascinado, sobre a *Alice*, de Lewis Carrol, autor que, como fotógrafo e mais veladamente, compartilhava da mesma obsessão que Balthus.

Mas qualquer tentativa de designar o livro de Katia como sendo um desses livros não passaria de uma redução empobrecedora. Um livro sem título e de páginas não acessíveis para o contemplador de fora, o *royeur*, é um livro onde se pode inscrever tudo. Mas não devemos ser nós a inscrevê-lo e sim Katia, a mirar-se nele, absorta, do mesmo modo que outras das meninas e mulheres-meninas de Balthus se miram em espelhos vazios de imagens para nós.

Não podemos ver os reflexos, mas os próprios rostos no ato de mirar-se. Então é o rosto que, com uma curiosidade toda especial por si próprio, se torna reflexo de sua imagem no espelho. E nesses reflexos de reflexos revela-se a face, ou uma outra face — ou ainda a verdadeira face — das meninas de Balthus.

Uma face que, no caso de *Katia*, cujo rosto é um reflexo do que estará se passando no livro, embora consciente de que o pintam nesse momento, poderíamos apressadamente tomar como mais “espiritual”, mas no entanto a compor-se indissolúvelmente com a carnalidade do corpo em sua pose abandonada à leitura, com os pés descalços e as coxas desnudadas mais uma vez “no limite”, sob a saínia a mais caseira. Nos arriscaríamos, então, a dizer que, como um colar ou meia num corpo nu ou seminú, o livro de *Katia*, em suas mãos, no momento em que é lido, se revela também feitiço, fetiche. E que nós, ao observarmos *Katia* lendo, abandonada, estaremos partilhando ainda mais da sua intimidade do que se a víssemos nua. Como se, sorrateiramente, houvéssemos penetrado no aposento onde ela entrega o corpo e o espírito aos devaneios e ali permanecêssemos, contendo a respiração, para que nenhum sobressalto faça a cena diluir-se.

Viremos então bruscamente a página e passemos ao brutal desvelamento de *La chambre*. Sem tirar nem pôr, o que esta pintura retrata é uma violação! Uma violação de um só golpe certo, através do descerrar-se da cortina pelas mãos daquela outra criatura, em trajes severos de mulher, com o rosto feio e masculinizado e que, também por seu corpo liso e grotescamente de baixa estatura, pode ser vista como um *gnomo*. O qual, conforme as palavras de Jean Leymarie, estaria contando com a cumplicidade do gato, de olhar algo satânico (palavras minhas) sobre a cômoda, para a consumação deste *pecado original*.

Entretanto, se é a mulher-gnomo a artífice desta violação, e o gato seu cúmplice e testemunha, quem verdadeiramente a consoma é, mais uma vez, a luz, única a possuir e acariciar com seus raios o corpo da menina-adolescente, disposto em oferenda absoluta, como num sacrifício, mas onde não seria difícil ver que conta com a aquiescência e entrega, fatalistas, da vítima.

Podemos então dizer que, neste instantâneo de desvelamento, através de uma cortina que foi aberta de um golpe — e, no meu entender (houvesse nos quadros um desenvolvimento cronológico, como no cinema), de outro golpe será fechada — encontra-se a magia da câmara fotográfica, imobilizando-se no tempo o momento irrepetível e eterno, da imagem aprisionada pela luz nas trevas que a antecedem e a ela

sucedem no quarto fechado: um quarto que é também a câmara mais recôndita de nós mesmos, os contempladores, e onde se passa este defloramento de extrema delicadeza, o olhar, a paixão não maculada pelo ato. Assim é Balthus, anjo cerimonioso, que oferece por nós o sacrifício e, uma vez o tendo consumado, abandona a cena, como em *La montaigne*, onde o pintor é visto como um ponto longínquo, de costas, imerso em sua solidão, deixando moças e rapazes entregues a seus ritos, para ir fertilizar alguma outra cena, em algum outro lugar.

La leçon de guitare. Se em *La chambre* o desvelar e a posse são por obra e privilégio da luz, em *La leçon de guitare* o corpo da menina, despido da cintura para baixo, com exceção das meias e sapatos, é tocado em suas cordas mais íntimas pelos dedos da mulher que a deitou no colo e que, com a outra mão, sustém a cabeça da jovem por uma trança, este outro condão e adereço possível no corpo feminino. E a menina, por sua vez, toca e segura o bico de um dos seios da professora, exposto para fora da blusa. Largada ao solo, se a guitarra é também uma espécie de natureza morta, torna-se simulacro das vibrações mais intensas, como o detalhe do piano ao lado, música silenciosa, metáfora para os acordes dos corpos.

Rito de iniciação da menina pela mulher (embora se possa dizer que uma é outra, em tempos diferentes, uma das virtualidades do homossexualismo), *La leçon de guitare* é uma das poucas, senão a única pintura de Balthus onde o sexo se explicita abertamente, na jovem modelo *tocada* pela música dos dedos. Entretanto, dificilmente se poderá contemplar cena de um erotismo tão enternecedor quanto esta e mais distante do pornográfico. Talvez porque não haja nenhum homem a virilizá-la, o que se tornaria motivo de desgosto para uma certa categoria de contempladores, entre eles o próprio Balthus. Talvez, mas não apenas isso. O que transparece, para além de uma certa dureza inflexível, mas intensamente absorvida pela paixão, no rosto da professora, é uma singeleza do jogo amoroso feminino, entre a mulher e a quase criança, uma variante possível de amor maternal.

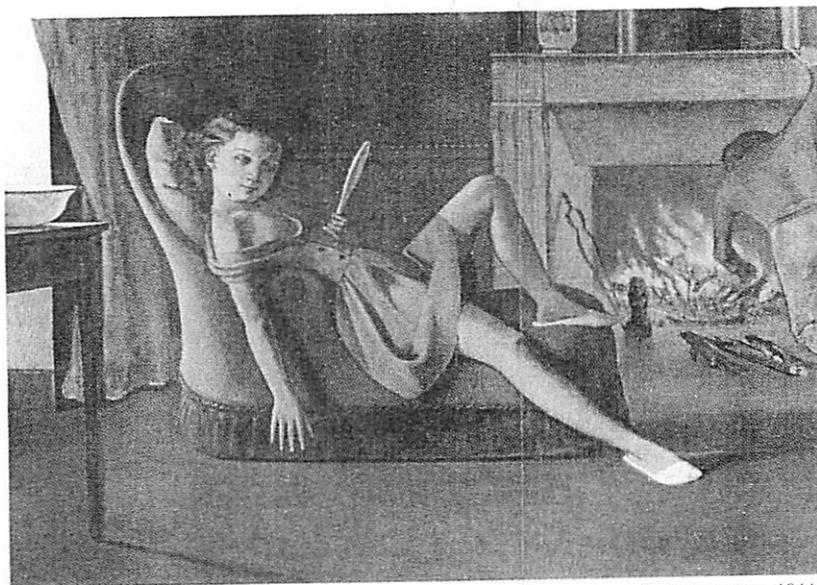
Não há pelos pubianos nas meninas e adolescentes de Balthus, como se o pintor não quisesse afastar-se desse primeiro momento dos corpos e da sexualidade no instante quase imediatamente anterior ao

seu desabrochar; corpos de meninas num *Jardim de Éden* interior, protegido, solene e silencioso, onde não penetram os dissabores e a brutalidade da vida adulta.

E se o interesse do pintor pelo Oriente e sua arte, as freqüentes viagens de Balthus ao Japão, poderiam explicar por si só sua *Japonaise au miroir noir*, com seu não-reflexo negro, a propósito do qual não seria absurdo dizer-se *Zen*, e sua *Japonaise à la table rouge*, com um espelho nas mãos cujo reflexo mais uma vez é vedado a nós, a não ser se o tomarmos como a própria face da modelo, mais acurado talvez seria ver, no debruçar-se do mestre sobre essas mulheres adultas, com seus pelos também dissimulados, a busca — e o encontro — da mulher criança que é a japonesa criada na tradição rigorosa, na volúpia do servir (nem que seja, no caso, ao olhar), para a grande alegria do homem que chegou a possuí-la em uma de suas personificações e, por que não dizer?, também para o êxtase dela própria, algumas delas, as que incorporaram tão integralmente a servidão que a transformaram em tal volúpia.

Os corpos das meninas e mulheres-meninas de Balthus costumam ser fetichizados por pequenas peças, como um colar ou, mais freqüentemente, meias, fixações num corpo nu, como na violação de *La chambre*, ou uma camisa masculina, aberta, vestida pela pequena modelo em *Nu au repos*, ou a toalha amarela que a outra menina segura, enquanto se dirige para a pequena bacia d'água, em *Nu de profil*, e, ainda, por que não?, o livro de Katia em *Katia lisant*. Diríamos até que é o pequeno adorno que transforma a pura nudez em possibilidade erótica, às vezes em forma, apenas, de um ligeiro estremecimento, talvez um suspiro, depois do prender da respiração, do contemplador. Freqüentemente, haverá também a figura do gato, esse adorno vivo e sorrateiro, presença lânguida, por si só marca de uma sensualidade, companheiro e cúmplice do feminino.

Creio, porém, que é em *Le lever* que esse *fetich* ou adorno, adereço de cena, irá se introduzir de maneira mais sutil e sinuosa, como ponte entre a infância e *o despertar*. Não principalmente pelo gato, a sair pela porta do cesto em forma de baú, mas pelo passarinho, artificial, de brinquedo, o mais delicado e ténue dos símbolos fálicos, que a garotinha tem pousado numa das mãos e a bicar suavemente a outra, enquanto o sexo da menina, esquecido, se oferece recatadamente a nós.



Les beaux jours 1944

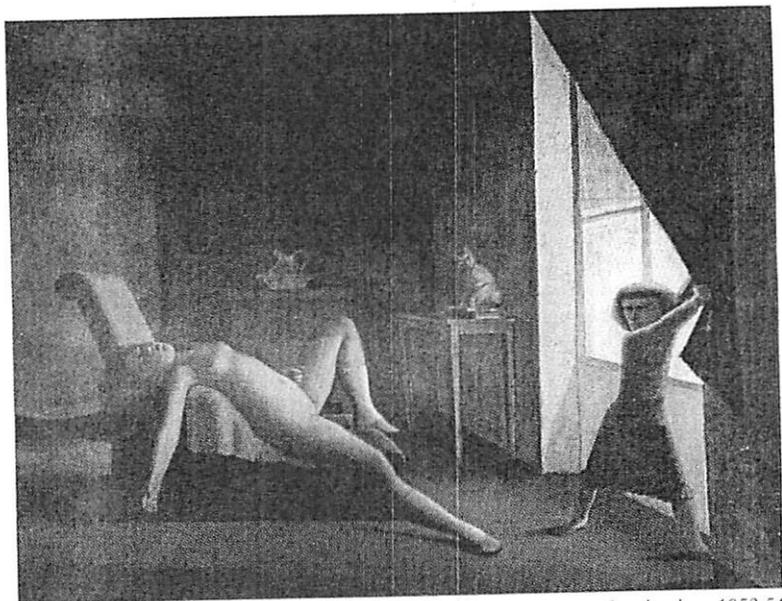


Jeune fille au chat 1937

O *fetichê*, como se sabe, torna possível a sexualidade para quem a teme. Não para aquela que dele, o fetichê, se revestiu, é claro, mas àquele para quem o corpo de outrem, outra, se torna objeto de desejo. Porém, neste caso — o Caso Balthus —, diríamos que o fetichê não se revela jamais como antecâmara, preliminar de um ato consumatório, e sim se destina a manter para sempre aceso um desejo, não muito fácil de nomear, porque deve deixar intocado o seu objeto, sob pena de destruí-lo ou dissipá-lo. O mesmo desejo, provavelmente, que é o que nos leva a pintar, ou fazer música, ou escrever, não com a hábil competência do profissional, mas com a paixão do amante sublime, a paixão do artista.

Escrever. Se nos ensinam alguns mestres que a atitude mais sábia diante das pinturas raras, como as de Balthus, irredutíveis a outra forma de expressão, é a do “contemplar atento e silencioso”, como diz Jean Leymarie, por que cometeríamos aqui esta transgressão?

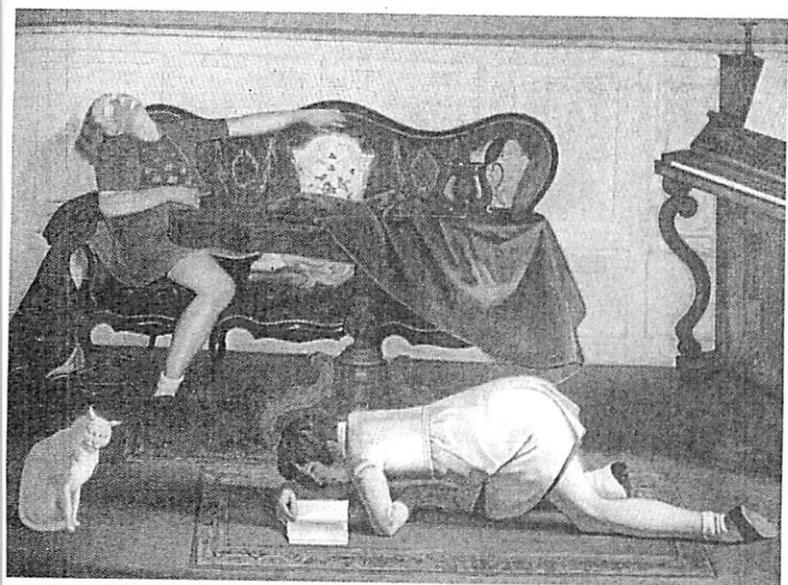
É que, contemplando as meninas de Balthus, somos às vezes acometidos pela exasperação do amor e do desejo por tanta beleza, na qual não podemos nem devemos tocar. Então, insensatamente, é como se quiséssemos estar no quarto com *Katia lendo* ou *Thérèse sonhando* ou nos quartos de todas elas, encantados em um pássaro de brinquedo, uma meia, um gato, um colar. Ou, ainda, travestidos em palavras, com a fome desesperada de que, como no sítio mais sombreado de *Les beaux jours* ou através da cortina aberta de um golpe em *La chambre*, estas palavras sejam fogo e luz.



La chambre 1952-54

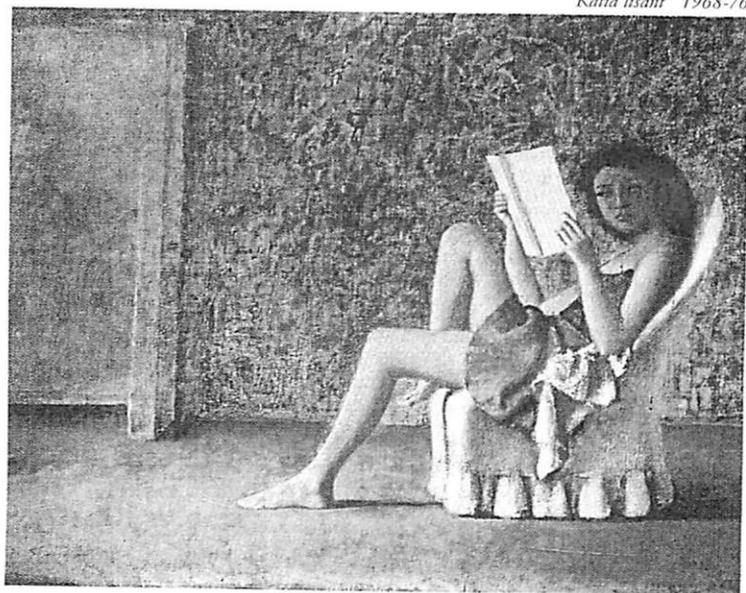
La montagne 1935-37

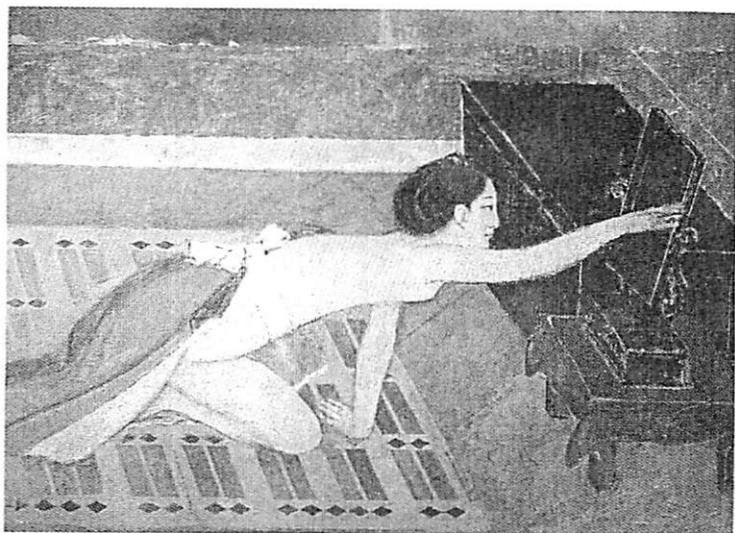




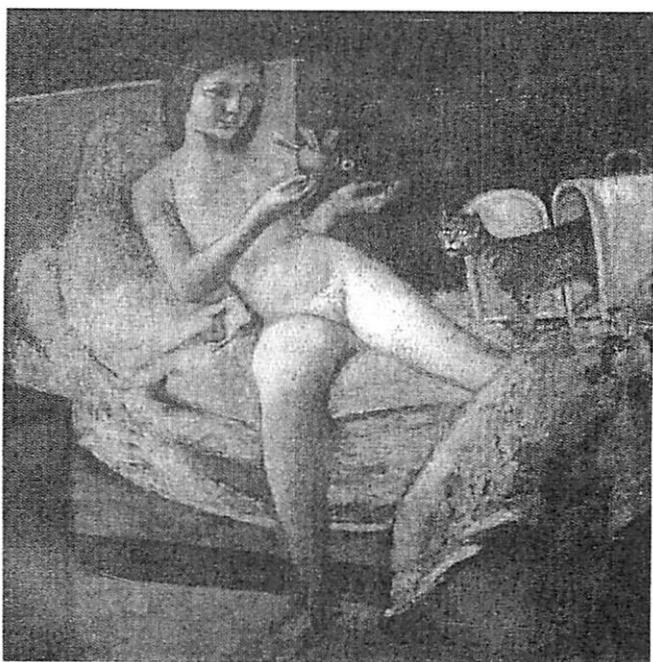
Le salon 1942

Katia lisant 1968-76





Japonaise au miroir noir 1967-76



Le lever

Este livro é composto de três partes, intimamente interligadas. A primeira apresenta o premiado ensaio "Um olho de vidro", de Luis Alberto Brandão Santos, sobre a obra de Sérgio Sant'Anna, autor de, entre outros, *A tragédia brasileira*, *A senhorita Simpson* e *Um crime delicado*. Através de uma linguagem transparente e saborosa, e da incorporação de recursos literários que ampliam os limites do discurso crítico, são analisados os aspectos centrais da narrativa deste que é um dos mais importantes nomes da literatura brasileira contemporânea.

Em seguida, em uma entrevista especialmente preparada para esta edição, o escritor avalia seus trinta anos de trajetória artística.

A última parte traz o texto "Contemplando as meninas de Balthus", no qual Sérgio Sant'Anna lança um olhar simultaneamente especulativo e poético sobre alguns dos notáveis quadros do pintor francês.

Nas três seções deste livro, destacam-se a vivacidade textual e a provocante riqueza de trilhas abertas tanto para a ficção quanto para a crítica atuais.

ISBN 85-87470-08-6



9 788587 470089